

T10846

Cărți
nemuritoare,
actori celebri
filme, filme, filme...

almanah

ci
ne
ma

1977

«Festivalul «Cîntarea României» trebuie să devină o manifestare a muncii și creației libere a poporului nostru, stăpîn pe destinele sale, care-și făurește în mod conștient viitorul luminos — comunismul.»

Nicolae CEAUȘESCU

Bucuria și răspunderea jubileului



Anul Nou 1977, an multiplu jubiliar! Aniversăm în acest an un secol de existență independentă a statului român modern, o sută de ani de la recucerirea și proclamarea solemnă a unui drept și a unei realități la care poporul nostru n-a renunțat și nu va renunța niciodată: dreptul de a trăi liber pe pămîntul care îi aparține dintotdeauna, realitate incontestabilă a permanenței sale în toate ținuturile stăpînite de strămoșii săi — Dacia Felix. Acest drept și această realitate sînt pentru noi atît de vii, atît de apropiate, ca ziua de ieri, mereu evocată, încît în Plugușoarele de Anul Nou spunem și azi «S-a sculat mai an/ Bădica Traian...» Iar în anul 1877, cel mai mare poet național, născut între molcome dealuri moldave, Eminescu, scria că evenimentul de la 9 mai nu a făcut decît să consfințească realitatea multiseculară, umbrită dar niciodată spulberată, a neămînării celor trei țări române, demne apărătoare ale civilizației și libertății în această parte a lumii.

Aducînd cinstire tuturor sirurilor de viteji și martiri, celor care le-au luminat credința și întărit puterea, numărăm cu emoție printre ei pe înaintașii noștri direcți care, încă din zorii acestei ere a revoluțiilor sociale și naționale, au înfăptuit la 1918 marea unire a tuturor românilor, iar apoi, sub steagul de luptă al clasei muncitoare, al Partidului nostru comunist, au înscris noi pagini de eroism, ducînd la victorie Insurecția națională antifascistă și antiimperialistă, conducînd țara pe drumul ireversibil al socialismului și comunismului, într-o lume mai bună și mai dreaptă.

Este o semnificativă coincidență că, în anul jubiliar 1977, aniversăm centenarul independenței de stat împreună cu asemenea mari date din calendarul nostru revoluționar: 70 de ani de la marile răscoale țărănești din 1907 și 30 de ani de la înfăptuirea, prin lupta forțelor patriotice conduse de Partidul Comunist Român, a marelui vis al lui Bălcescu și al celorlalți revoluționari de la 1848: republica la romîni!

Cinstind pe toți eroii care și-au legat numele sau au rămas anonimi sub aceste praguri ale istoriei, ne putem în același timp mîndri cu toții că momentele pe care le sărbătorim au fost de fiecare dată luminate de luceferii aprinși pe firmamentul țării, prin geniul marilor noastre talente, care au făcut să răsune «Hora Unirii» și «Deșteaptă-te române», evocîndu-i

în versuri și pinze nemuritoare pe dorobanții care se întorceau «pe drumul de costîșe ce duce la Vaslui». Dar cel mai mult ne mîndrim cu talentul care a dat cea mai pură și înaltă expresie umanismului nostru: poetul popular. Poporul român, care a atins în arta cultă a acestui secol culmile clasicității și performanțele spiritualității contemporane, a găsit cu mult înainte, în creațiile sale orale, echilibrul ideal, marea seninătate, care ne înobilează faptele și crezul, în lupta cu orice inerție și cu vrăjmășiile, îndemnîndu-te spre autodepășire și înțelegerea tuturor, inspirîndu-ne să facem tocmai astfel din acest «picior de plai» — «o gură de rai».

«Pînă la urmă, noi aici, în România — spunea conducătorul partidului și al țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la sediția din noiembrie, în care s-au trasat perspectivele anului viitor — **putem acționa direct, ne putem asuma răspunderea pentru felul cum construim socialismul, asigurînd dezvoltarea, înflorirea țării noastre și contribuind la creșterea prestigiului socialismului în lume.**»

Aducînd contribuția lor, poate încă modestă, la marele Festival național «Cîntarea României», cu care vom celebra centenarul independenței, cineasții și cinefiliile din țara noastră se mîndresc la rîndul lor cu faptul că primul film românesc de lung-metraj, realizat în 1911—1912, se numea **Independența României**, adevărat film-document despre războiul de la 1877. Pentru noi, ca pentru toate categoriile de creatori ai valorilor materiale și spirituale, anul jubiliar 1977 va fi cu atît mai mult un an al răspunderii maxime, un an în care va trebui să găsim forme mai eficiente de conlucrare între cineasți și scriitori, între creatori și critici, între profesioniști și amatori, pentru a da filmului românesc de toate genurile toată strălucirea și tot prestigiul. În acest mod vom putea face ca, la succesele obținute pe toate fronturile muncii să adăugăm și noi — cum ne îndemna secretarul general al partidului, președintele Nicolae Ceaușescu — **«bucuria exprimată în muzică, în dans, în creația literar-artistică».**

Aceste sentimente fac ca tradiționala noastră urare de Anul Nou, pe care o adresăm tuturor cititorilor, colegilor noștri, să sune acum mai plină de sens și mai înălțătoare decît oricînd: **La mulți ani!**

„CINEMA”



Anul 1977

Cîntarea României

Anul 1977 va găzdui, pentru prima oară, o manifestare națională care va intra în tradiția vieții noastre culturale: Festivalul «Cîntarea României». Va fi un prilej pentru cinematografia noastră să contribuie prin creațiile ei la afirmarea valorilor noastre spirituale, la cultura noastră socialistă.

Casele de filme — prin directorii lor — își anunță planurile de activitate, filmele, scenariile și creatorii care își dau concursul la realizarea de opere cinematografice pe măsura acestui eveniment al vieții noastre culturale.

Casa nr. 1:

Programul artistic la nivelul programului politic

În 1976 am realizat câteva filme cărora de-abia ultimele zile ale anului și începutul anului viitor le vor prileji întâlnirea cu publicul. Mă refer în primul rînd la două comedii de actualitate. **Serenadă pentru etajul XII**, un film scris de Tudor Popescu și realizat de un debutant — regizorul Carol Corfanta, prilejuește reîntîlnirea cu Toma Caragiu, Draga Olteanu-Matei, Olga Bucătaru, Ileana Stana-Ionescu, Octavian Cotescu, Florian Pitiș și mulți alții. Cea de a doua comedie este **Gloria nu cîntă**, semnată de regizorul de televiziune Alexandru Bocăneț. Surpriza pentru public o va constitui din nou o distribuție de prim rang. Din nou trebuie să citez pe Toma Caragiu, alături de Horațiu Mălăele, Tora Vasilescu, Const. Rucăreanu, Jean Constantin, Jean-Lorin Florescu, Alexandru Manolescu, Octavian Cotescu, Ileana Stana-Ionescu, Dorin Dron, Margareta Pogonat și Margareta Pislaru despre care pot să vă spun că nu cîntă, deci nu la ea se referă titlul.

Dintre filmele începute în 1976, cu care publicul se va întîlni la începutul anului viitor, trebuie să citez în primul rînd unul dintre punctele de rezistență nu numai ale programului casei noastre, ci a două dintre case: nr. 1 și nr. 3. E vorba de **Buzduganul cu trei peceți**, în regia lui Constantin Vaeni, cu un scena-



Filmul unui memorabil moment istoric: anul 1600 din istoria noastră (Buzduganul cu trei peceți — scenariul Eugen Mandric, regia Constantin Vaeni, cu Victor Rebengiuc în rolul lui Mihai Viteazul)



Filmul clarificării unei conștiințe de luptător din ilegalitate (**Foc de iarbă**). Scenariul Mircea Daneliuc și Beno Meirovici, regia Mircea Daneliuc)

riu de Eugen Mandric. Un film cu foarte mari ambiții. Este nu numai încercarea de portretizare a unui personaj care a dominat secole de istorie românească, ci portretizarea unui întreg moment: momentul 1600, al primei uniri politice a celor trei țări române. Programul politic este acela care determină în primul rând importanța acestui film, dar efortul nostru și ambiția mare a realizatorilor și producătorilor au fost ca programul artistic al filmului să fie la înălțimea programului său politic. Dificultatea este foarte mare pentru că, inevitabil, filmul va intra, în fața publicului, în competiție cu una dintre realizările viabile ale cinematografiei noastre: **Mihai Viteazul** al lui Sergiu Nicolaescu, cu scenariul lui Titus Popovici. Nu vom putea evita comparația — nici nu vrem s-o evităm. Dar esențial este să se înțeleagă de la început că atât regizorul, cât și scenaristul și producătorii au dorit să realizeze altceva. Nu are nici un sens să se încerce aceeași formulă de film acolo unde cel care au abordat primul tema, după părerea noastră, au izbutit. Partea cea mai importantă și cantitativ și calitativ, în filmul **Buzduganul cu trei peceți** o constituie secvențele care-l înfățișează pe Mihai ca om politic, gînditor, conducător nu numai de oști, ci și de destine, conducător al unui neam. Un singur punct vreau să mai notez, înainte de a trece mai departe. Anticipînd și prevalîndu-mă în acest fel de obligație dar și de privilegiul producătorului, filmul va prilejui reîntîlnirea

cu un Victor Rebengiuc de zile mari, în rolul domnitorului.

Din producția anului 1977 au fost atacate și se află în diferite stadii de realizare la casa noastră de filme trei producții: prima dintre ele este **Foc de iarbă**, scris de Mircea Daneliuc, în colaborare cu Beno Meirovici și realizat tot de Mircea Daneliuc. Va fi o revenire pe ecran a acestui tînar cineast, deasupra debutului său bine remarcat, cu filmul **Cursa**. Și în acest caz am curajul să anticipez un film de foarte serioasă ținută artistică, cu un program politic captivant. Filmul își desfășoară acțiunea în anii 1939—40, înfățișînd clarificarea unei conștiințe sub influența luptătorilor comuniști aflați în ilegalitate. În cursul acestei ierni, se desfășoară filmări pentru **Riul care urca muntele**, readucînd pe platou pe Cristiana Nicolae, autoarea atît de sensibilului **Întoarcerea lui Magellan**. Este povestea unui tînar prea mic pentru a participa ca luptător activ la insurjecția națională din 1944 și prea mare pentru a se mulțumi cu rolul care i se rezervă. Urmărim peripețiile acestui tînar prin diverse unități ale armatei române, pe frontul anti-hitlerist, pînă departe, în Munții Tatra, unde el trăiește experiența fundamentală a tineretii, care-l definește ca luptător și în același timp o superbă poveste de dragoste. Ultimul film de care țin să vorbesc în termeni concreți este **Iarna bobocilor**. Cum sugerează titlul, este o continuare a filmului **Toamna bobocilor**, deci din nou o comedie,

o comedie de actualitate, o comedie de caractere, pe teme etice, o comedie în notă tandră. Realizatorii sînt aceiași: regizorul Mircea Moldovan, scenaristul Petre Sălcudeanu, actorii Draga Olteanu-Matei, Marin Moraru, Sebastian Papaiani, Emil Hossu, Dumitru Furdul, alături de care vor interveni și alții care n-au apărut în filmul precedent, printre ei aflîndu-se Carmen Galin și Virgil Ogășanu.

Dacă țineți evidența celor șase locuri pe care Casa nr. 1 le are în producția anului 1977, veți constata că mai rămîn de citat 2—3 filme. Nu le nominalizez, nu pentru că n-avem ce spune, ci tocmai pentru că avem foarte multe proiecte și sînt mulți candidați. Trebuie să menționez însă că e foarte posibil ca printre aceste producții să se afle un film de Sergiu Nicolaescu, conținînd aventurile comisarului Moldovan, sub titlul **Revanșa** sau **Comisarul revine**. E de asemenea foarte posibil să lucreze pentru noi, în 1977, regizorii Ștefan Traian Roman și Alexa Visarion. Dintre scenariii, aș mai menționa pe acela dedicat lui Aurel Vlaicu, precum și adaptarea cinematografică **Păsările** de Alexandru Ivasiuc, adaptare pe care o va face pentru film, romanțierul însuși.

Ion BUCHERU

Casa nr. 3:

Istoria resimțită în actualitate

Întîia din premierele Casei de filme 3 pentru anul 1977 va fi filmul **Ma-Ma**, după scenariul Vasilicăi Istrate (inspirat, cum zice genericul, «din «Capra cu trei iezi» de Ion Creangă și din alte povești în care binele învinge răul») și în regia Elisabetei Bostan, această regizoare căreia copiii țării noastre și ai multor alte țări îi datorează, poate, întîiele ceasuri de emoție cinematografică.

După cum este cunoscut iubitorilor noștri de cinema, filmul este o coproducție româno-sovieto-franceză și s-a turnat în trei negative diferite, cîte unul pentru română, rusă și engleză, firește toate în aceeași mise-en-scène. Dar cine cunoaște puțin munca în cinematografie își poate imagina ce efort cu totul excepțional, și zic excepțional pentru că mi-e teamă să rostesc «eroic» într-o poveste cu copii, s-a cerut echipei, regizoarei Elisabeta Bostan, admirabilei Ludmila Gurcenko, lui Ion Marinescu (imagine) și lui A. Salamanian (sunet) și pînă la ultimul iepuraș interpretat de cel mai micuț dintre copiii cu care s-a



Un film-anchetă în care ritmul desfășurării îl dublează pe acela al anchetei sociale (Accident — scenariul Dumitru Carabă, regia Sergiu Nicolaescu, cu Sergiu Nicolaescu, Vladimir Găitan, Emil Hossu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Ileana Popovici, George Mihăiță)

filmă la București și Moscova. **Ma-Ma** este un film muzical-coregrafic și, oricât aș încerca să fiu modest (ceea ce, în ciuda declarațiilor prietenilor mei, îmi reușește, totuși, uneori), trebuie să mărturisesc că ne aflăm în fața unei reușite de excepție sub raportul bogăției feerice a spectacolului, o bogăție pusă în slujba celor mai mari și mai adevărate sentimente, o feerie educativă.

Cît privește cea de a doua premieră a anului viitor, uitîndu-mă în ceața care guvernează (la ora cînd vă vorbesc) Buftea (la propriu, nu la figurat), o presimțim pentru sfîrșitul lunii februarie — începutul lunii martie. Ea este **Buzduganul cu trei peceti** — film în două serii, dintre care una aparține Casei 1 și cealaltă Casei 3. Cum eu sînt scenaristul acestei încercări de discurs politic despre unirea românilor sub Mihai Viteazul, las colegului meu Ion Bucher eventualele aprecieri și recomandări.

Pînă în vara anului 1977 — cînd vom prezenta publicului filmul despre independența cucerită la 1877, după un scenariu de Paul Anghel și în regia foarte experimentatului Sergiu Nicolaescu — pînă atunci, spun, vom mai reuși, cred, să prezentăm și cel puțin două premiere de actualitate.

Dar înainte de a vorbi despre ele, aș vrea să spun două cuvinte despre actualitatea istoriei, așa cum o resimțim noi, nu numai sentimental și teoretic, ci așa cum ni s-a relevat în compartimentul producției. Începînd cu sprijinul, de o generozitate de neuitat, pe care ni l-au acordat Ministerul Apărării Naționale, organizațiile județene de partid Pitești, Suceava, Brașov, Alba, oameni atît de diferiți ca preocupare cum ar fi gărzile patriotice ale Uzinei Mecanice Muscel și monahii Mînăstirii Putna, călăreții doctorului Apahideanu și prelații catedralei catolice din Alba Iulia, filmul **Buzduganul cu trei peceti**, ca și pregătirile filmelor **Grivița** și **Plevna** n-ar fi fost posibile, oricîte investiții ar fi făcut cinematografia, dacă ministerele, organizațiile și oamenii pe care i-am citat n-ar resimți istoria acestei țări ca pe o coordonată fundamentală a trăirilor lor în actualitate, n-am putea realiza epopeea cinematografică națională.

Iată de ce Casa de filme 3, care, cel puțin în paginile revistei «Cinema» și-a cîștigat o oarecare notorietate în promovarea filmului de actualitate și care acum a produs și continuă să producă multe filme istorice, nu socotește că și-ar fi schimbat orientarea producției ci, dimpotrivă, că se află în plină actualitate.

Cît privește filmele de dezbatere a unor probleme, conflicte, drame și contradicții contemporane, sperăm, cum spuneam mai sus, să prezentăm pînă în toamna anului 1977, sau la începuturile ei, trei filme din care voi cita aici unul singur. **Linorii din linia întâi**, scenariul și regia — Andrei Blaier, un film despre munca eroică a energomon-teurilor, despre viața lor de fiecare zi, surprinsă în lunile de iarnă de-a lungul traversării peste munți a unei inii de înaltă tensiune.

Nu citez celelalte titluri, pentru că la ora la care îmi faceți cîntea să mă întrebați care vor fi ele, avem în faze de lucru, mai mult sau mai puțin avansate, patru scenarii, dintre care, inevitabil, două vor rămîne anului 1978... și nu pot spune de pe acum care vor fi acelea, mai întîi pentru că nu știu și în al doilea rînd pentru motivul că nu vreau să stric revelațiunile a doi dintre colaboratorii mei.

Eugen MANDRIC

Casa nr. 4:

Sursa principală: literatura românească

Primul nostru film, gata de a fi oferit spectatorilor în anul jubiliar 1977, este opera lui Ion Popescu Gopo, **Povestea dragostei**, după «Povestea porcului» a lui Ion Creangă. Este un film care se înscrie, cu șanse deosebite, în prestigioasa tradiție a valorificării cinematografice, dintr-un unghi contemporan, a creațiilor reprezentative ale literaturii românești. Un film în care vrem ca spectatorul de azi să aibă satisfacția de a regăsi acele coordonate etice și estetice, acele sensuri morale și acel umanism specific care au inspirat clasicitatea literară românească și eposul nostru popular, cu un important rol formativ în procesul educațional pe care-l urmărim. Este un film în care sper că Gopo își va arăta multiplele lui posibilități de cineast, pentru că el este autorul scenariului, el este regizorul filmului, el este autorul desenului animat care întregeste narațiunea (în această peliculă jocul actoricesc se împletește cu evoluția personajelor de desen animat) și în același timp este și co-autorul muzicii. Deci un film care-l va reprezenta pe Gopo, așa cum este el, cu personalitatea lui artistică, în anul 1977, la vîrsta pe care o are.

Un alt film care-l va reprezenta de asemenea pe regizor, așa cum este

el, la vîrsta pe care o are, este **Marele singuratic** al lui Iulian Mihiu, după romanul și scenariul lui Marin Preda. Subiectul adaptat pentru ecran este deosebit de important, aducînd în discuție probleme filozofice majore ale existenței noastre actuale. Aștept cu emoție să văd cum va aprecia publicul modalitatea regizorală în care Iulian Mihiu a pus în valoare acest scenariu atît de bun al lui Marin Preda.

Un al treilea film produs de Casa noastră și care va apărea pe ecrane în perioada imediat următoare, de data aceasta pentru copii și pentru tinerii spectatori, este **Roscovanul** de Francisc Munteanu, continuînd povestea de adolescență din serialul de televiziune **Pistruiatul**, mai coerent sper și mai inspirat decît episoadele văzute cu ani în urmă la televizor.

Aștept cu emoție intrarea în producție a unui scenariu pe care l-am dorit multă vreme și cu care Casa noastră de filme l-a solicitat îndeplinit pe autor. Este vorba de **Iarba verde de acasă**, semnat de un bun cunosător al satului și al vieții tinerilor intelectuali de aici, Sorin Titel. Este povestea unui tînr întel-

lectual plecat la studii și întors să contribuie la dezvoltarea vieții spirituale a satului. Emoția este sporită de faptul că asistăm cu acest film la debutul în lung-metrajul pentru marele ecran al unui regizor pe care l-am apreciat în producțiile sale anterioare de televiziune și de scurt metraj: Stere Gulea, distins recent cu un premiu al Asociației cineaștilor.

După succesul cu **Tănase Scatiu**, dorim să realizăm cu aceeași echipă, în regia lui Dan Pița, filmul **Iolanide**, cu un scenariu prin care Eugen Barbu adaptează romanele **Scrinul negru** și **Bietul Iolanide** ale lui George Călinescu. Preluînd materia literară a unor opere celebre ale lui Rebreanu, Cezar Petrescu și Zaharia Stancu, Alecu Ivan Ghilia ne oferă prilejul de a adăuga încă o piesă în arsenalul prestigios al ecranizărilor noastre, compunînd într-o structură inedită un scenariu despre anul 1907. În aceeași perspectivă a evocării tradițiilor noastre revoluționare, Teodor Mazilu lucrează în acest an aniversar la un scenariu despre proclamarea republicii, care a avut loc cu 30 de ani în urmă.

Corneliu LEU

Casa nr. 5:

Șapte filme educative, dar și plăcute

Primul film pe care îl vom prezenta este o comedie de actualitate cu caracter satiric, **Tufă de Veneția**, în regia lui Petre Bokor și cu un scenariu semnat de Valentin Silvestru. Filmul se bucură de concursul unui mare număr de actori de comedie. Va urma un film pentru copii, **Misterul Herodot**, care își propune să contribuie la completarea acelei lacune din producția noastră, în privința lucrărilor adresate celor mici, adolescenților și tinerilor, menite să-i fărmece și să-l educe. Regia și scenariul: Geta Tarnavski.

Al treilea film al nostru, din punctul de vedere al stadiului de lucru, se numește **Oaspeți de seară**. Un film în care regizorul Gheorghe Turcu se străduiește să găsească echivalențe cinematografice pentru proza acestui scriitor atît de original care este Alexandru Șiperco, bun cunosător, prin experiența trăită, al luptei eroice a comuniștilor români în anii ilegalității și ai insurjecției naționale.

Al patrulea este filmul **Cuibul salamandrelor**, o co-producție româno-italiană, cu o distribuție foarte spectaculoasă, din care fac parte actori români, americani și italieni: Gheorghe Dinică, Florin Piersic, Stewart Whitman, Woody Strode, Jean Constantin, Mircea Diaconu, Tony Kendal, William Berger, Radu Beligan, Valentin Plătăreanu, Paula Senatore, Gordon Mitchell, Mihai Boghiță, Roberto Messina, Ray Milland și alții. Regia: Mircea Drăgan. Scenariul: Ioan Grigorescu.

Pe locul al cincilea din punct de vedere cronologic, dar în mod sigur mai sus prin interesul și valoarea sa, se situează **Accidentul**, un film realizat de Sergiu Nicolaescu, după scenariul lui Dumitru Carabă. Un film-dezbateri, un film care, sub forma unei acțiuni tip «policier», ne prezintă desfășurarea unei anchete cu caracter sociologic, în plină actualitate. În distribuție: Sergiu Nicolaescu, Vladimir Găitan, Emil Hossu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Ileana Popovici, George Mihăiță.

Pentru sfîrșitul anului viitor pregătim cîteva filme, printre care se vor afla cele realizate după scenariile lui D.R. Popescu (**Zorii**, dedicat înființării Partidului Comunist Român, în regia lui Andrei Blaier) și Petre Sălcudeanu (**Spaima de la miezul nopții**, film polițist din perioada anilor 1945—46, în regia lui Doru Năstase).

Dumitru FERNOAGĂ

Un film în care Gopo este scenarist, regizor, autorul desenului animat, co-autor al muzicii: autor total deci (Povestea dragostei. Rodica Mandache este una din interpretele filmului)



Ce datorează fil

Iată o întrebare fundamentală, cu dublu sens, cu referire la trecut și la viitor:

1 Care sînt reușitele și virtuțile obținute de cinematografia noastră grație colaborării cu literatura și cu literații?

2 Ce obligații are de împlinit filmul românesc pentru a fi la nivelul realizărilor celor mai reprezentative ale spiritualității noastre, pentru a fructifica în mai mare măsură sugestiile literaturii naționale?

Fără a ignora cîtuși de puțin specificitatea fiecăreia dintre cele două arte, dimpotrivă, depășind din capul locului ideea oricărei subordonări sau a simplului «transfer», raporturile dintre film și literatură nu pot să nu aibă printre preocupările noastre un loc privilegiat.

Sînt în primul rînd racordurile firești care se stabilesc, pe planul ideilor, al temelor și tipologiilor umane, între arta cu cea mai puternică tradiție și arta cea mai nouă a culturii noastre. Este identitatea, pe care avem datoria s-o facem evidentă, dintre marile coordonate filozofice, de viziune și stil, ale artei care a dat prima și cea mai strălucită expresie genului creator al poporului nostru și ale artei celei mai populare, chemată cel mai stăruitor, în epoca contemporană, să exprime în forme proprii aspirațiile și originalitatea poporului nostru.

Făcînd din raportul film-literatură supra-tema acestui Almanah al anului jubiliar 1977, ne-am gîndit la tot ceea ce unește mai intim filmul românesc cu spiritualitatea românească, la tot ceea ce poate să stimuleze mai intens afirmarea deplină a artei noastre ca parte integrantă a culturii socialiste românești, ca factor activ în educarea și formarea celor mai largi mase de spectatori, în spiritul celei mai avansate și mai umaniste concepții despre lume și societate.

Ce datorează filmul românesc literaturii? Ce datorează dintre împliniri și ce datorează de acum încolo — iată temele dialogului nostru cu cîțiva dintre regizorii și scriitorii care figurează la loc de frunte în literatura și în filmografia națională. Prin intermediul lor, ne-am propus să identificăm punctele de contact și reușitele, să precizăm în această zonă titluri de filme și titluri de cărți, pe toată gama întinsă a ecranizărilor și adaptărilor, realizate sau posibile, dar și în sfera mult mai largă a exigențelor pe care le avem de formulat, stînd față în față și alături.

Un panoramic, pe care l-am dorit cît mai cuprinzător și reprezentativ, asupra experienței dobîndite în acest sens de cinematografiile și personalitățile de pe alte meridiane, completează și susține această dezbateră. Cum stă bine unui almanah, contribuțiilor critice, românești sau străine, li se alătură mărturiile intime ale unor mari scriitori și regizori, reînviind momente de odinioară din viața cinefilă,

Anvergură epică: Lică Sămădău, al lui Slavici în viziunea lui Iliu și interpretarea lui Geo Barton



mul românesc literaturii?

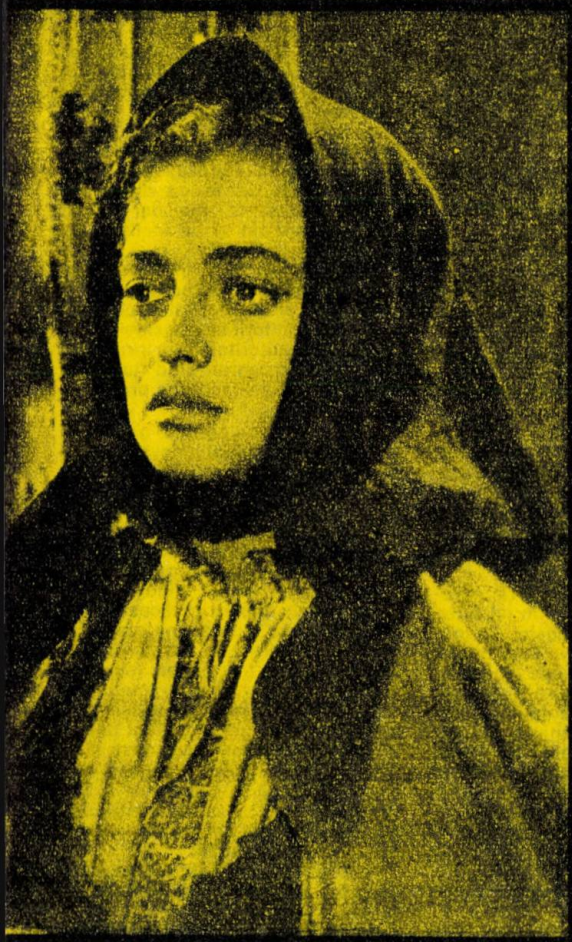
evocând ecranizări celebre, cu tot ceea ce continuă să ne fascineze în această lume a ecranului, de la căutarea unei vedete, la destinul unui decor.

Este, credem, o temă cu variațiuni care suscită un larg interes public, antrenând pasiunile, curiozitatea nobilă și dreptul suveran de a opta pentru lucrări de calitate, pe care l-au milioanele de cititori-spectatori, primii interesați în urmărirea destinului personajelor și cărților lor preferate, ca și în fericita împlinire, pe căi inedite, a filmelor românești.

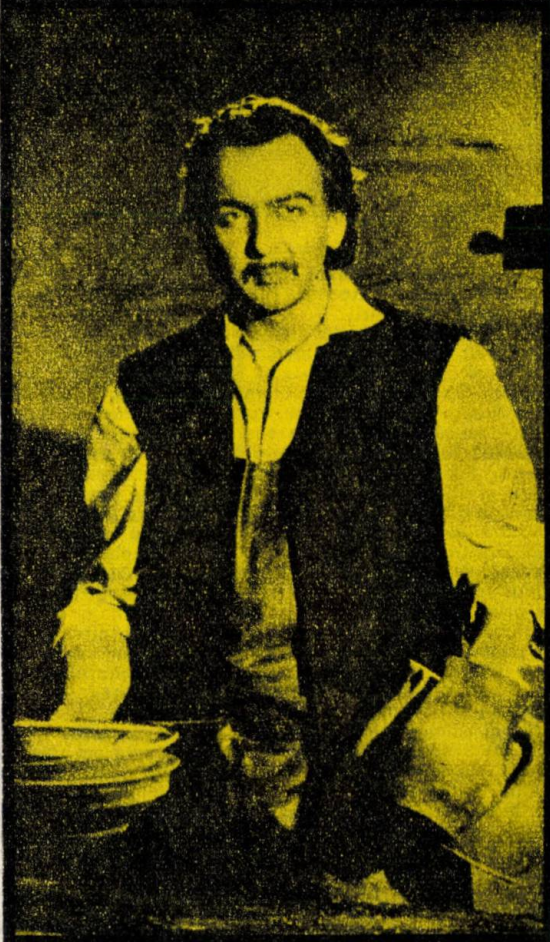
Cu toții am reținut indicația expresă din Programul de măsuri în domeniul ideologico-politic și cultural-educativ: «Vor fi ecranizate opere literare cu un bogat conținut de idei și cu înalte semnificații moral-politice». Cu toții dorim, așa cum ne îndeamnă Carta noastră ideologică, Programul partidului, «opere valoroase, care să îmbogățească patrimoniul culturii noastre socialiste și tezaurul culturii universale, să contribuie la continua înflorire a vieții spirituale a poporului nostru.»

«CINEMA»

Expresivitate românească: un portret al Anei, Ioana Bulcă, realizat de Ovidiu Gologan



Vocația dezbaterii morale: hangiuul de la Moara cu noroc, Constantin Codrescu





«Vor fi ecranizate opere literare cu un bogat conținut de idei și cu înalte semnificații moral-politice»

(Din Programul de măsuri în domeniul muncii ideologice, politice și cultural-educative)

Ce datorează filmul românesc literaturii...



Andrei Blaier:

Apelăm la literatură pentru că în ea găsim oameni interesați, o lume mai vie, conflicte mai puternice, o analiză mai nuanțată

— **Avem o întrebare tip cu care vrem să începem aceste convorbiri: ce credeți că datorează filmul românesc literaturii?**

— Filmul e dator vîndut literaturii. Pentru că, după părerea mea, cele mai bune filme românești sînt totuși cele făcute după opere literare. N-aș încerca să le citez pe toate, vreau doar să amintesc unele repere: **Noaptea furtunoasă și Moara cu noroc, Pădurea spinzuraților și Felix și Otilia, Nunta de piatră, Dincolo de pod, Tânase Scatiu...** În afară de faptul că o serie din cele mai bune scenarii ale noastre au fost găsite în romanele noastre, filmul românesc are incontestabil, ca orice cinematografie, o datorie culturală față de literatura națională. El poate să faciliteze apropierea unor pătriuri mult mai largi de cunoașterea valorilor literaturii. Se știe, ecranizările nu închid porțile lecturii, ci stimulează gustul pentru citit. De aceea interpretarea, citirea într-o viziune nouă a romanelor și a altor lucrări literare, este o operă de mare importanță educativă și formativă. Pe de altă parte, socotesc însă că pre-eminența ecranizărilor, în tabloul general al cinematografiei noastre, nu este neapărat îmbucurătoare. O cinematografie trebuie să trăiască pe propriile-picioare, prin ea însăși. Or, preo-

cupîndu-se de ecranizări, cred că cinematografia noastră și-a neglijat uneori propria sa bază. Ca să zic așa, acest modest reproș îl fac și scriitorilor, care în tot cazul scriu mult mai bine pentru volumele lor decît pentru film. Iar un roman, chiar un roman așa-numit «cinematografic», nu prefigurează efectiv o realizare cinematografică, ci constituie în cel mai bun caz o premiză. De aceea, recunoscînd că ecranizările noastre sînt cele mai izbutite dintre filmele pe care le-am propus, vreau să subliniez că aceasta se întîmplă din păcate.

— **Din păcate, dar ce?**

— Regizorii noștri preferă ecranizările în primul rînd în virtutea acelei atracții și obligații despre care am vorbit înainte și în al doilea rînd pentru că ei găsesc în literatură scenarii bune care nu există ca atare. Eu asta am căutat în **Jocul cu moartea** al lui Zaharia Stancu și asta am găsit. Apelăm la literatură pentru că în ea găsim oameni mai interesați, o lume mai vie, o analiză psihologică mult mai atentă, mai nuanțată, conflicte mai puternice, deci o structură artistică mult mai solidă decît cea pe care o descoperim de obicei în scenariile noastre.

— **În ceea ce vă privește, ați ajuns însă la o a treia soluție:**

penultimul dumneavoastră film, ilustrate cu flori de cîmp și cel la realizarea căruia porniți acum, Linorii din linia întîi se bazează pe scenariul propriu.

— Nu mi se pare o cale de recomandat și nu-mi permit s-o recomand. Fără să mă dezic de autoritatea totală pe care și-o poate asigura un regizor, scriindu-și singur scenariile, aș fi foarte bucuros să primesc scenarii scrise de scriitori, fiindcă un regizor nu e obligat să aibă har scriitoricesc.

— **Există undeva în lume o astfel de practică, cu rezerve de scenarii gata făcute, din care regizorii vin să ia ca din raft?**

— Presupun că nu, dar există scriitori care vin ei cu ideile și cu subiectele la regizori, cum venea Zavattini la De Sica. În ceea ce ne privește, avem însă nevoie de un cod moral al colaborării în cinematografie. Scriitorii se consideră încă frustrați în autoritatea lor profesională, în momentul cînd lucrează pentru film, dacă se pune problema unei conlucrări. Rareori acceptă să compună dialogurile unui film sau să fie solicitați altcineva să scrie dialogurile la scenariul lor. Se simt nedreptățiți și mai puțin utili, cînd de fapt tocmai printr-un asemenea sistem de lucru ei devin mai utili. Există regizori care gîndesc ei înșiși dramaturgic, și compun dramaturgie, ca Iulian Mihu și alții. Ei ar trebui folosiți în acest sens. Eu îi folosesc, sub forma sfaturilor pe care le solicit. Un scriitor care e și producător, ca Eugen Mandric, gîndește foarte bine dramaturgie. Și așa mai departe. Ar trebui deci să ne unească un sentiment deplin de integrare în efortul de construcție a unui cinematograf românesc, fără a cîntări neapărat, penibil de exact, fiecare, părțica sa de contribuție pentru care să ne cerem ulterior părțica de aplauze.

— **Dincolo de acest statut, care vă sînt totuși preferințele literare?**

— Eu ecranizări vreau să fac de foarte multă vreme. Citesc literatură

română contemporană, aproape tot ce apare, și consider că foarte multe dintre romanele și nuvelele noastre pot fi transformate în filme. După ce am terminat **Prin cenușa imperiului**, încălzit de Zaharia Stancu și de literatura lui, am făcut șase scenarii după «Descult», pentru un serial de televiziune, cerut de televiziune. Aștept de un an de zile o decizie. Am mai propus să fac **Șatra** lui Zaharia Stancu și **Patul lui Procust** al lui Camil Petrescu, din care cred în continuare că ar putea ieși filme senzaționale. Dar mă gândesc și la literatura scrisă astăzi. **Groapa** lui Eugen Barbu e un film aproape gata făcut, de talie internațională. Augustin Buzura, un mare scriitor, ne oferă prozele sale din care se pot scoate mai multe filme. **Galeria cu viță sălbatică**, al lui Constantin Toiu, este un roman extraordinar. Din fiecare dintre cărțile lui Dumitru Radu Popescu aș face cite un film. Extrem de generoasă e proza lui

Marin Preda, în ciuda unor opinii, exprimate într-o discuție pe care am avut-o nu demult la televiziune, care pretindeau că proza sa ar fi «necinematografică». Nu recunosc, mai precis nu cunosc acest termen! **Într-o casă străină**, penultima carte a lui Teodor Mazilu, este un film excelent. Îmi scapă acum, desigur, în această convorbire improvizată, o serie întreagă de scriitori de astăzi, ca Paul Georgescu, Francisc Păcurariu, Virgil Duda, extrem de apropiați, prin literatura lor, de film. Ca să nu mai vorbim de Alexandru Ivasiuc, din al cărui roman **Păsările** un singur fragment îmi pare suficient pentru a putea porni la realizarea unui film, cu mare dragoste.

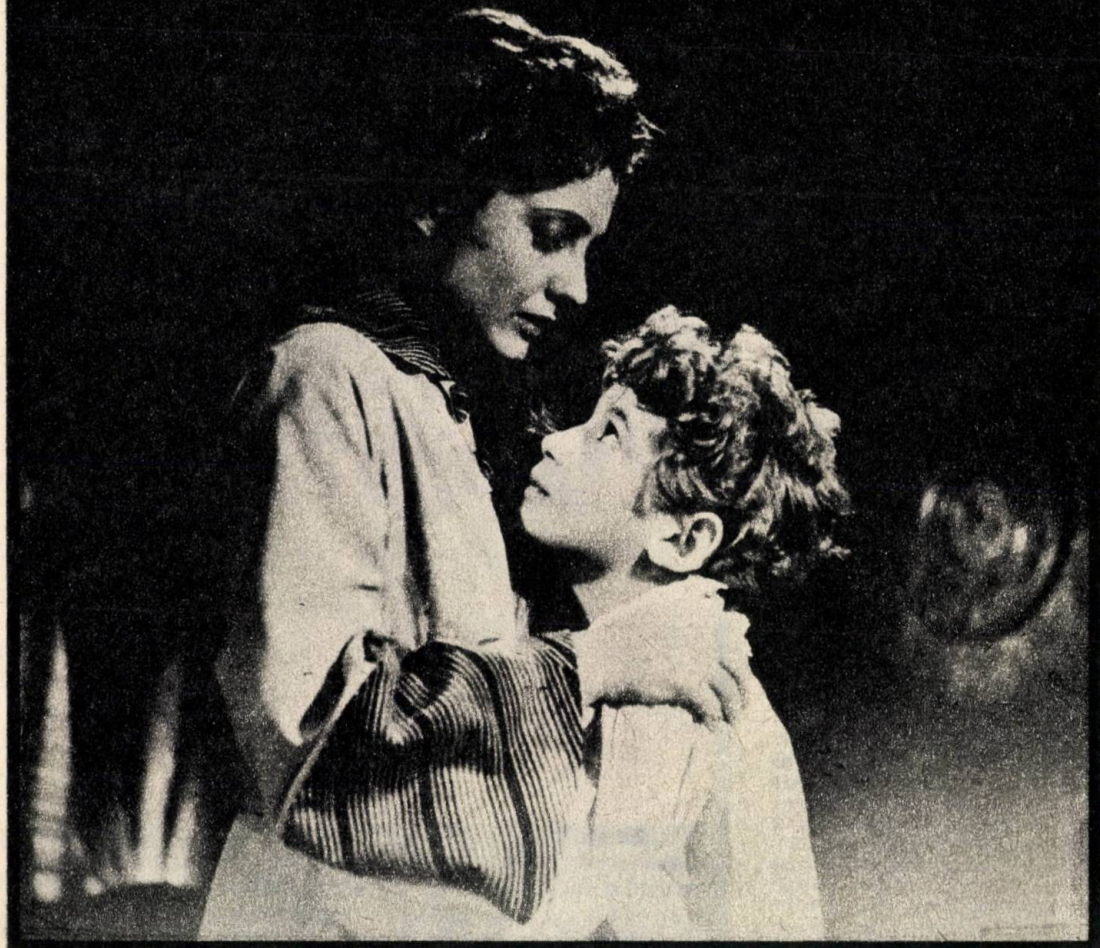
— Nu credeți că s-a încetățenit o falsă impresie, că am fi făcut multe ecranizări, tot așa de falsă ca impresia că am fi făcut multe filme istorice?

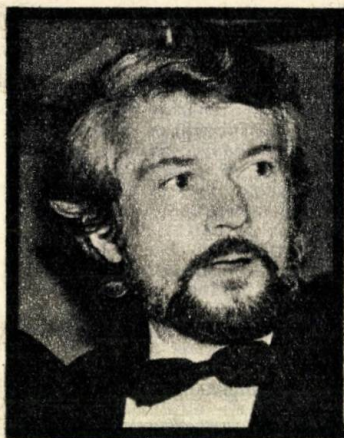
— Ba da, cred că un principiu asemănător celui care guvernează

acum realizarea epopeii cinematografice naționale ar trebui să se aplice și în acest domeniu. Producătorii delegați, altădată numiți redactori, ar trebui să știe în orice moment nu numai tot ce apare astăzi și tot ce e posibil de ecranizat din literatura noastră actuală, de bună calitate, dar să și aibă un plan riguros, înțeles elaborat, de înaltă cultură, în raport cu tot ceea ce, din patrimoniul nostru cultural, din proza și literatura noastră, merită și trebuie să fie, dacă se poate, echivalat pe ecrane. Pentru că, iată, un mare scriitor ca Sadoveanu nu a fost prea bine reprezentat pe ecran. Mă întreb cine ne asigură că dintr-un plan tematic bine gândit nu lipsesc Sadoveanu, Camil Petrescu, Caragiale, nu numai dramaturgul ci și nuvelistul, și o întreagă pleiadă de scriitori străluciți, începînd cu Nicolae Filimon, care așteaptă de mult prea mult timp, cu **Ciocoi** săi vechi și noi.



Unul din primele succese cinematografice românești inspirate de literatură: **Viața nu iartă după Alexandru Sahia**, în regia lui Iulian Mihu și Manole Marcus. Cu Angela Chiuaru în distribuție.





Mircea Mureșan:

Cinematograful nu se poate despărți de literatură, indiferent dacă ea este datorată unui scriitor-scenarist, unui scriitor pur și simplu sau regizorului

să adaug că — într-o retrospectivă care se extinde de-a lungul a peste zece ani, asupra unor opere devenite clasice — și viziunea regizorilor a contat la succesul acestor filme. Mă refer la **Pădurea spinzuraților** de Liviu Ciulei, la nuvelele lui Alexandru Sahia ecranizate de Iulian Mihu și Manole Marcus în **Viața nu iartă** și chiar la propriul meu film, **Răscoala**. Literatura a câpătat prin aceste filme nu numai o interpretare originală, dar și cu totul altă existență.

— **V-ați putea imagina peisajul filmului românesc fără ecranizările care s-au succedat, de la Noaptea furtunoasă la Tănase Scatiu?**

— În general, dacă privim peisajul cinematografiei mondiale, fără ecranizările din literaturile respec-

— **Ce credeți că datorează filmul românesc literaturii?**

— Dacă admitem că scenariul este literatură, atunci mă simt îndemnat să spun că cinematograful datorează literaturii viața. Și eu sînt printre cei care consideră scenariul o literatură specifică, dar literatură. În acest sens, nu se poate imagina artă cinematografică fără surata ei cea mai apropiată, care este arta literară. Cinematograful nu se poate despărți și nici nu se va putea despărți de literatură, indiferent dacă ea este datorată unui scriitor specializat în scenaristică, unui scriitor pur și simplu sau regizorului. Contribuția regizorului în elaborarea scenariului este oricum vitală, cum vitală este pentru film această literatură numită scenariu. Calitatea de surori a celor două arte ar trebui însă înțeleasă și mai profund, dacă le-am socoti nu numai născute din aceeași mamă, dar și gemene, atunci cînd se dorește să se facă cu adevărat artă cinematografică modernă. Poate că într-o perspectivă mai îndepărtată, literatura se va îngemăna și mai mult cu cinematograful, vor face un fel de corp comun, cu un sistem de vase comunicante și un sistem nervos comun. Odată cu simplificarea mijloacelor tehnice ale cinematografului, odată cu introducerea unor pelicule mult mai sensibile, a unor camere de luat vederi mult simplificate, și mai ușor de minuit decît cele care există astăzi, literatura numită scenariu s-ar putea naște odată cu filmul și învers.

— **Cum vă apare însă literatura de dincolo de scenaristică, înainte de acest viitor îndepărtat?**

— Și la acest capitol sînt îndemnat să spun că filmul a cîștigat de la literatură totul, că îi datorează oricum mult mai mult decît apare la prima vedere. În mod cert, și asta s-a spus nu odată, o serie dintre cele mai importante succese ale filmului românesc sînt datorate literaturii clasice, ecranizărilor din Rebreanu, Agârbiceanu, iar mai recent Duliu Zamfirescu. Dar aș vrea



O transpunere fidelă a unei excelente nuvele: Atunci i-am condamnat pe toți la moarte, după «Moartea lui Ipu» de Titus Popovici. Regia Sergiu Nicolaescu (Cu: Ioana Bulcă, Gheorghe Dinică, Ion Besoiu, Octavian Cotescu.)



O ecranizare mereu citată: Pădurea spînzuraților, după Liviu Rebreanu. Regia: Liviu Ciulei (Cu Victor Rebengiuc și Gina Patrichi)



Unul dintre cele mai importante succese ale filmului nostru datorat literaturii: Răscoala după Liviu Rebreanu. Regia: Mircea Mureșan. (Cu Ilarion Ciobanu, Nicolae Secăreanu, Ion Besoiu, Sandu Sticlaru, Cornel Gîrbea)

tive, el ar fi mult sărăcit. De altfel filmul, la început o simplă tehnică, nici nu s-ar fi conturat ca artă fără preluarea tradițiilor literaturii și celorlalte arte.

— Sînt totuși unele cinematografil în care am putea să ne imaginăm ceva mai ușor absența ecranizărilor. De pildă, cinematografia americană sau cea italiană.

— Nu cred. În absolut toate cinematografiile există momente impor-

tante datorate literaturii, și se pot cita mari ecranizări. Bineînțeles, dacă ne referim la un singur curent, cum e neorealismul, ecranizările sînt mai puține, dar nu putem ignora că, în aceeași cinematografie italiană, Visconti a fost un ecranizator prin excelență.

— Mă gîndesc la faptul că în timp ce unele cinematografil, cum e cea suedeză, s-au lăsat mult influențate, de la început, de literatură, altele nu au contat

pe ea în aceeași măsură. E o nuanță care poate ține de un anumit specific național.

— S-ar putea ca unele cinematografii, chiar dintre cele mai importante, să fi recurs la cărți în momentele de criză. Cinematograful american a început, într-adevăr, fără să apeleze la literatură. Marile filme ale pionierilor sînt opere de sine stătătoare — **Intorelanta**, **Nașterea unei națiuni**, toate filmele lui Chaplin și însuși westernul, care s-a buizit mai mult pe eposul popular. Ulterior, însă, cinematografia, intrînd pe panta unui mare consum de subiecte, a fost poate constrînsă să apeleze la literatură.

— Sau, dimpotrivă, de-abia dezvoltîndu-se ca artă de sine stătătoare, egală în posibilități cu literatură, a fost în măsură, la maturitate, să-i abordeze subiectele, adică să intre în competiție cu ea.

— Iată deci că fenomenul este foarte divers și greu de analizat în cîteva cuvinte. Cert este că cinematograful nostru nu poate fi conceput fără prezența în peisajul său general a ecranizărilor care, în marea lor majoritate, sînt momente importante de artă cinematografică, mai concludente decît unele dintre celelalte realizări. Dar nici acestea din urmă nu pot fi neglijate sau subapreciate.

— Aveți unele intenții concrete în privința ecranizărilor?

— Am multe intenții care intră în zona celor mai frumoase speranțe ale mele. Pe locul întîi se află Ion al lui Liviu Rebreanu. Urmează o listă lungă, din care face parte, de pildă, și un roman uitat al lui Ion Agârbiceanu, **Arhanghelii**.

— Pentru că ați realizat Răscoala după Rebreanu, dar și Balagul după Sadoveanu, iar acum pomeniți din nou numele unor scriitori mai des frecvențați de cineasți, nu vi se pare că se conturează un destin cinematografic diferit al unora dintre scriitorii noștri clasici: de pildă, Slavici, Rebreanu și Agârbiceanu în comparație cu Sadoveanu?

— Sadoveanu este stilistic mai greu de «prins» pe ecran. Dacă se ignoră ceea ce este mai propriu la el — limbajul ca atare, expresia literară — și se reține numai acțiunea, firește că literatura lui apare mult sărăcită în film. Scriitorii ardeleni sînt mai epici, în sensul obiectivității narațiunii. Toți cei trei pe care i-ați pomenit sînt foarte mari și literatură lor, chiar cea mai puțin cunoscută, poate să ofere în continuare momente fundamentale pentru cinematografia noastră. Și Sadoveanu este un mare epic, după unii chiar cel mai mare. Este, într-adevăr, dar epica lui realizează o sinteză cu liricul și cea mai dificilă de analizat sau transpus este o anumită oralitate a narațiunii. Ca și în cazul altor scriitori, rămîne o problemă deschisă, adică un teren ideal pentru viitoare revelații.





Sergiu Nicolaescu:

Nu există sursă mai puternică de inspirație decât lupta socială care clarifică ideile și-ți dau posibilitatea să le exprimi cu forță

— Ce credeți că datorează filmul românesc literaturii?

— Eu cred că lucrurile trebuie privite în felul următor. Desigur că, în afară de viață, literatura este un izvor de inspirație extrem de bogat și divers. De aceea privesc relația film-literatură în două feluri. Atunci când abordezi un anumit roman sau orice altă lucrare literară și-ți propui să faci ecranizarea ei este una, iar atunci când mărturisești opera unui scriitor doar ca punct de plecare al filmului este altceva. În acest ultim caz m-am aflat cu **Osinda**. E adevărat că **Osinda** pornește de la romanul **Velerim și Veler doamne** al lui Victor Ion Popa, e adevărat că filmul preia o idee din acest roman, e adevărat că un personaj din această carte mi-a inspirat un alt personaj, care este acela din film — fratele lui într-un fel, dar oricum un om diferit: Manlache Pleșa în roman și Manlache Preda pe ecran. Pentru mine personajul acesta este o victimă a societății, el reprezintă destinul unei clase, în timp ce Victor Ion Popa pornea de la cazul unei namile de om, cu un temperament nestăpinit, cu un destin fatidic. Modificând optica și unele date ale personajelor, am ajuns astfel la altă structură a tuturor conflictelor din film. În așa fel încît, dacă nu făceam respectiva precizare pe generic, dacă aș fi schimbat toate numele și dacă nu luam totuși din roman, cu admirația pe care o port scriitorului, unele personaje ca moș Petrace — păstrîndu-le mai aproape de tipurile din carte — povestea din film putea să pară absolut originală. Dar chiar acest cantonier, Petrace Sava, își descoperă în film o îndatorire morală nouă, în relație cu Manlache Preda. Încercarea lui de a demonstra că nu a trădat nici în 1907 explică de ce se sacrifică el pentru erou și cum devine el însuși o victimă a societății. Nu mai vorbesc de personajul pe care-l interpretez eu, procurorul, cu totul diferit față de cel din roman.

— Interesant e că personajul acesta justițiar, al procurorului,

exista și în roman ca sugestie, dar în fond el apare în filmul dumneavoastră ca o creație la granița dintre literatură și o anumită cultură cinematografică. Acest tip de intelectual, posedat de ideea dreptății absolute, ține de o anumită tradiție a literaturii române în general...

— Atît de des întîlnit la Camil Petrescu, de pildă.

— Dar, în același timp, acest personaj apare și ca o firească

intruchipare, într-o variantă autohtonă, a unei tradiții cinematografice, a celui tip de erou care face dreptate și care a devenit aproape un mit modern al filmului de acțiune, în sensul nobil al cuvîntului.

— Este o remarcă pe care o făceau și unii spectatori, cu care m-am întîlnit nu demult. Într-adevăr, în aproape toate filmele mele, există acest tip de personaj, avînd funcția despre care vorbiți și poate nu întîmplător, de multe ori, îl interpretez eu, dovadă cît de mult îl prețuiesc.

— Am citit într-o cronică, n-are importanță a cui, o obiecție care nu mi s-a părut că rezistă, în legătură cu acest personaj: faptul că el pleacă pe munte, iarna, în căutarea lui Manlache, îmbrăcat de oraș, adică fără hanorac. Dumneavoastră ați recurs la o convenție artistică plauzibilă și tocmai acest detaliu subliniază specificul și caracterul excepțional al acestui tip de intelectual. Stupid ar fi fost, dimpotrivă...

— Să fi fost îmbrăcat în schior. Sigur că da, închipuiți-vă scenal Vreau să fac o precizare. Sînt un regizor logic în povestirile mele, și-mi pare rău că respectivul cronicar nu observă, cel puțin ca spectator, acest lucru. Apropo de scena la care vă referiți, în film, judecătorul tocmai îi adusese la cunoștință pro-



Un film care pornește de la un roman binecunoscut: Osinda, după sugestiile din opera lui Victor Ion Popa. Regia: Sergiu Nicolaescu (Cu Amza Pellea și Gheorghe Dinică.)

curorului că a primit scrisoarea de mutare. Din acel moment, în criză de timp, personajul este forțat, și de acest element legal, să continue oricum ancheta pentru care nu mai

are decât 24 ore. De aceea le spune jandarmilor să-l urmeze imediat în căutarea lui Manlache. Nebunia, aparenta absurditate a plecării iarna pe munte, în haine de oraș, aparține

unui personaj unic sau greu de găsit într-o astfel de societate, iar păstrarea îmbrăcămînții era primul gest de bun simț pe care puteam să-l fac într-o situație de genul acesta. Ar fi fost o trădare completă a personajului dacă-i schimbam, fie și numai mânușile sau bastonul.

— **Ne spuneți ceva despre viitor?**

— Voi continua pe linia aceasta. Sigur că nu exclud posibilitatea ca, într-o bună zi, să fac o ecranizare propriu-zisă. Am făcut de fapt una: **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte, după Moartea lui Ipu de Titus Popovici.** Împreună cu autorul, acesta fiind în viață, am operat unele schimbări, dar transpunerea era fidelă acestei excelente nuvele. Erau în primul rînd aceleași personaje — puse uneori în situații diferite, dar aceleași. În aceasta constă de altfel, după părerea mea, fidelitatea față de un text literar: păstrarea personajelor, a caracterelor. În momentul de față am în plan și voi realiza, după Camil Petrescu, **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război.** Și în acest caz, mă voi depărta într-un anumit fel de roman, deși rămîn mult mai fidel față de text decât în realizarea anterioară. Mă voi situa, ca soluție dramaturgică, undeva între fidelitatea față de



«Filmul — spune Andrei Blaier — e dator vîndut literaturii» și între filmele cele mai reușite inspirate de aceasta, citează și «Felix» și Otilia de Iulian Mihu (Cu Julietta Szönnny)



Între ecranizările de pînă acum, Dincolo de pod, regia Mircea Veroiu, este un film care va fi mereu amintit (Interpreți: Ovidiu Iuliu Moldovan, Maria Ploaie, Leopoldina Bălănuță, Irina Petrescu)

Moartea lui Ipu și libertățile pe care mi le-am asumat în Osinda.

— **Vă preocupă deci problema aceasta a fidelității față de opera originară.**

— Da, dar parafrazănd sau ducind mai departe formula «libertatea este necesitatea înțeleasă», așa spune că, în cazul nostru, fidelitatea este libertatea înțeleasă. Eu sint printre cei care susțin că literatura română ne oferă personaje de excepție. Avem romane de mare valoare, care pot sta la baza unor mari filme. Pentru mine romanul de la care pornesc e un mediu care inspiră. Sint momente în care simt nevoia să arăt pe ecran exact ceea ce am citit. Atunci e simplu. Sint însă alte momente ale lecturii care îmi declanșează noi idei, un mecanism propriu al imaginației, exact cum se întâmplă pe platou, cînd vine un actor și-mi propune o soluție nouă pentru scena pe care o filmez. Pornind de la ideea lui, eu ajung de obicei la o a treia soluție. Mi se întâmplă, de pildă, să mă opresc în plină lectură, să las cartea din mînă, pentru că din acel moment a început să se deruleze pe ecranul minții o altă poveste. Am stat așa, cu romanul *Velerim și Veler doamne* în mînă, trei ani de zile. Ezitam, să-l fac sau să nu-l fac film. Și bine că am ezitat. De-abia după trei ani s-a concretizat noul subiect care ne aparține, mie și lui Anușavan Salamanian.

— **Este însă un adevărat eveniment, că dumneavoastră, care ați început cu filme de mare amploare spectaculară și ați continuat cu unele de acțiune foarte**

dinamică, v-ați decis să faceți un film după romanul unui scriitor cunoscut prin analizele lui dificile, în care ideile se confruntă aproape în stare pură.

— Fac parte din acea categorie de regizori care de fiecare dată, la fiecare nou film, și pînă în ultimul moment, înainte de filmarea oricărei scene, pot suferi sau pot determina transformări. Toate aceste transformări vizează însă un cîștig sigur: acela al exprimării clare a ceea ce vrei să spui, oricît de dificilă este nuanța ideii. În raport cu opera lui Camil Petrescu, nu vreau să trădez ținuta intelectuală și factura aparte a proceselor de conștiință ale personajelor sale, nici ideile și sentimentele formidabile descrise în roman. Dar în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* sint de fapt două romane. Într-un fel se prezintă partea de început și cu totul altceva este prezentarea războiului. Ca și în *Osinda*, vreau să fac un film social. Consider că nu există sursă mai puternică de inspirație decît conflictele sociale, decît lupta socială cu un scop precis, care clarifică ideile și-ți dau posibilitatea să le exprimi cu forță. În cazul romanului acesta, e vorba în primul rînd de război, de acest cataclism social, de datorită de apărare a patriei, de a sta cot la cot cu acești oameni care-și apără pămîntul, țărani, muncitori și intelectuali. Acest tablou depășește prin amploarea sa orice sentiment personal și de aceea în film, în acest film de război, viața particulară a eroului este o retrospectivă.

În unele cazuri transterul grăbit al literaturii sau al mijloacelor literare în filme, de pildă printr-un exces de dialog sau comentarii, a fost dăunător. Colaborarea aceasta presupune deci multă grijă, ea trebuie să se desfășoare nu de dragul de-a ne inspira din literatură, pentru că e mai comod, ci numai în virtutea unei reale dorințe de-a duce mai departe ceea ce arta literară românească deține mai pretios.

— **Ați putea preciza unele repere?**

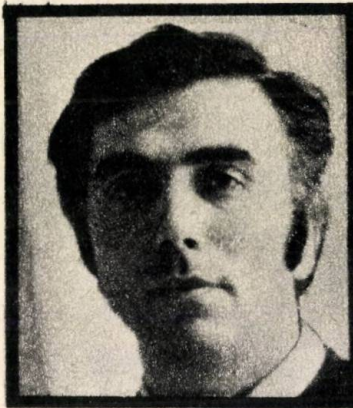
— Așa spune, de exemplu, că un roman al iubirii, într-un context și dintr-un unghi specific, ar exista la noi — poate *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* al lui Camil Petrescu. Dar un film al iubirii tot atît de specific nu avem. O serie întreagă de mituri sau motive dramatice, tradiționale sau moderne, pe care literatura noastră le păstrează și le transmite din generație în generație de scriitori, în cinematografie n-au pătruns încă prea concludent. În literatura noastră modernă, miturile și motivele tradiționale sint mereu preluate și transfigurate, ceea ce dovedește că nu e vorba doar de unele date primare, ci de coordonate spirituale cu valoare permanentă, în evoluția lor istorică.

— **Baltagul, de pildă, are ca punct de plecare doar un ecou din «Miorița», dezvoltat pe cu totul alte planuri.**

— Cu atît mai mult filmele noastre ar putea să încorporeze în structurile lor intime respirația marilor idei umaniste, care ne caracterizează, dezvoltate în planuri nebănuite, în sensul conștiinței noastre socialiste, în care spiritul de sacrificiu și geniul constructiv neabătut, ilustrat de balada Meșterului Manole, se integrează la loc de cinste. N-avem un film de dragoste românesc, dar în literatura lui Sadoveanu, la care v-ați referit citînd *Baltagul*, găsim cel puțin 3—4 povestiri de dragoste de o mare originalitate, absolut inconfundabile, pentru că nu se puteau întîmpla în alte părți: *Păcat boieresc*, *Cîntec de dragoste*, ca să nu mai vorbim de *Ochi de urs*, unde Sadoveanu se întrece pe sine, povestea sa de dragoste devenind filozofie a țăranelor române, a omului din popor, a individului confruntat cu natura și cu superstițiile.

— **Dar Sadoveanu nu pare prea «cinematografic», dacă ne conducem după rezultatele unor prime încercări.**

— Părerea mea este că nu există literatură «cinematografică». Literatura trebuie considerată totdeauna ca literatură. Doar un autor de scenarii, cînd devine adaptor, sau un regizor care realizează ecranizarea pot fi mai mult sau mai puțin inspirați citînd o operă literară. În cazul lui Sadoveanu, eu personal mă simt foarte inspirat pentru film, ca și atunci cînd îi citesc pe Panait



Dan Pița:

Colaborarea noastră trebuie să se desfășoare nu de dragul de a ne inspira din literatură, pentru că e mai comod, ci pentru a duce mai departe ceea ce literatura are mai prețios

— **Ce credeți că datorează filmul românesc literaturii?**

— Din colaborarea cu literatura, uneori filmul românesc a cîștigat, alteori a pierdut. Cîștigul imens ținut în primul rînd de moștenirea concretizată în marile opere, de romanele și nuvelele compuse de-a lungul celor o sută — o sută cincizeci de ani, de cînd se scrie la noi literatură modernă și dinainte, chiar de la cronicari. Aceste tradiții făurite și păstrate în literatură, ca ex-

presie a spiritualității românești, deținînd o viziune proprie asupra existenței și a lumii, conturînd motive tematice și repere stilistice specifice națiunii și țării noastre, devin implicit tradiții și repere ale cinematografului național. Datorită pe care filmul o are în acest sens trebuie însă achitată ținînd seamă de faptul că literatura își are limbajul și modalitatea ei de exprimare, după cum cinematograful posedă o structură și o formă aparte de manifestare.



«Dincolo de roman sau nuvelă — afirmă regizorul Dan Pița — există ceva în plus care poate fi pus în lumină». Tănase Scatiu, scenariul Mihnea Gheorghiu, în regia aceluiași regizor, cu Vasile Nițulescu și Cătălina Pintilie

Istrati și Nicolae Filimon sau Negruzzi. Totdeauna însă, dincolo de sensul evident din roman sau nuvelă, există ceva în plus care poate fi pus în lumină.

— După Agârbiceanu, care v-a inspirat în Nunta de piatră și Duhul aurului, ca și pe Mircea Veroiu, după Duiliu Zamfirescu la care ați apelat pentru Tănase Scatiu, ce intenții mai apropiate aveți?

— Am predat un scenariu de-

cupat după Bietul Ioanide și Scri-nul negru ale lui George Călinescu, adaptate de Eugen Barbu. Ar urma unele dintre cele pe care le-am po-menit mai sus.

— Care dintre ecranizările de pînă acum rămîn, după părerea dumneavoastră, în patrimoniul nostru cinematografic?

— Noaptea furtunoasă de Jean Georgescu, Moara cu noroc de Victor Iliu, Viața nu iartă de Iulian

Mihu și Manole Marcus, Pădurea spînzuraților de Liviu Ciulei, Răs-coala de Mircea Mureșan, Felix și Otilia de Iulian Mihu, Dincolo de pod de Mircea Veroiu, Prin cenușa imperiului de Andrei Blai-ier. Acestea s-au inspirat cel mai bine din literatură și au adus, fie-care dintre ele, un cîștig real cine-matografului, școlii naționale de film.





Ion Popescu Gopo:

Literatura noastră ne oferă surse bogate de inspirație, cu atât mai bogate cu cât o citim printr-o prismă contemporană



«Am făcut un film, o adaptare liberă în variantă modernă a operei lui Goethe, folosind idei din Thomas Mann și Paul Valéry: **Faust XX**», spune Ioan Popescu Gopo (Interpreți: Iurie Darie și Stela Popescu).

Un roman care își are punctul de plecare în baladă: Baltagul de Mihail Sadoveanu. Filmul a fost realizat de Mircea Mureșan. (Cu Florin Scărlătescu, Margarita Lonzano și Folco Lulli.)



— **Ce credeți că datorează filmul românesc literaturii?**

— Aș prefera să răspund la această întrebare referindu-mă numai la filmele realizate de mine. Am făcut, de pildă, un film care se numește **Faust XX**, o adaptare liberă, în variantă modernă, a operei lui Goethe, folosind și idei din Thomas Mann și Paul Valéry. Facultatea omului modern de a gândi în paralel, nerăbdarea pe care el o manifestă în fața unei exprimări greoaie sau rigide, îl obligă pe povestitor, în cazul nostru pe realizator, să recurgă la trimiteri, la imagini și interpretări paralele. Nu puteam evoca povestea lui Faust de Goethe, fără să mă tem că spectatorul se va gândi la **Mon Faust** de Valéry. A trebuit deci să fac un fel de ecranizare antologică. Ca să folosesc o expresie a lui Bergson, «ceea ce a făcut Valéry trebuia încercat».

— **Cel mai bun film al dumneavoastră pare totuși să fi fost De-aș fi Harap Alb.**

— Am realizat într-adevăr două filme inspirate de basmele lui Ion Creangă: **Harap Alb** și **Povestea porcului**. M-am temut însă totdeauna de basme, deoarece acest gen literar este cel mai greu de transpus pe ecran. În film, un balaur se transformă lesne într-o simplă bucată de carton, flăcăriile pe care le scoate acesta pe nări se văd cit de colo că sînt efecte pirotehnice, zborurile pe cai năzdrăvani devin trucaje banale, care nu mai impresionează nici pe cei mai mici dintre spectatori. De aceea filmul meu se numește **De-aș fi Harap Alb**. Eroul nu este deci Harap Alb din povestea lui Creangă. Este tocmai cititorul de azi, este povestea unui cunosător al basmului, a cuiva care cunoaște basmul pe de rost, și, întocmai ca un actor, știe cînd și cîne intră în scenă, știe ce va spune, ce va face, știe că așa e piesa, iar el trebuie s-o joace. Eroul filmului meu pare să spună: — Cunossc basmul, știu ce urmează, dar vreau să nu mi se întîmple și mie necazurile lui Harap Alb. El luptă deci împotriva propriului său destin. Celălalt film după Ion Creangă, tocmai terminat, se numește **Povestea dragostei**, după basmul care la prima vedere pare o poveste naivă, scrisă acum 100 de ani: **Povestea porcului**. Citind-o însă mai atent, descoperim în ea lucruri surprinzătoare. Citim de exemplu că porcului scoate pe nări «două suluri de flăcări». Dar în 1876 nu existau astfel de flăcări, numai în 1976 există și numai laserul le poate face. Mai citim că Făt Frumos vine de pe altă lume, și că poartă o piele ciudată, pe care o scoate numai noaptea. Nu m-am mirat că nepotul meu, citind povestea, s-a gândit la Armstrong coborînd pe Lună. Concluzia ar fi că literatura noastră ne oferă resurse bogate, cu atât mai bogate cu cât o citim mai atent, printr-o prismă contemporană.

Convorbiri realizate de Valerian SAVA



Agârbiceanu — un autor de mai multe ori invocat de filmul nostru. Una dintre peliculele remarcate, la noi și în străinătate: Nunta de piatră de Dan Pița și Mircea Veroiu. (Cu Leopoldina Bălănuș)

Zaharia Stancu i-a inspirat lui Andrei Blaier filmul Prin cenușa imperiului. (Cu Gabriel Oseciuc și Cornel Coman)





Literatura e scrisul pentru film



— Ca pe unul dintre cei mai marcanți scriitori care s-au interesat în afirmarea cinematografiei noastre, vă întreb, astăzi când redacția își propune să consacre cea mai mare parte a unui almanah, relației scriitorului cu filmul, literaturii cu cinematografia, vă întreb deci, Eugen Barbu, dacă sunteți mulțumit de întâlnirea pe care ați avut-o cu filmul nostru?

Eugen Barbu: Bineînțeles că nu

foarte temeinic. E un lucru pe care-l știu cu toții: la cineștii noștri, toate astea la un loc se înfălesc foarte rar.

— Aș vrea să vă solicit mai ales părerea în ce privește transferul pe care filmul nostru îl operează preluând literatura, spre a-i da o expresie imagistică, expresie «vizualizată», cum se obișnuiește a se spune. V-aș aminti că în cinematografia mondială, după cum prea bine știți, marile opere literare n-au dat decât foarte rar și mari filme. În schimb,

e cu totul altceva. Deci recunosc că e o diferență netă între scrisul cinematografic și scrisul propriu-zis. Dar în același timp, cred că se face eroarea că nu se transpune într-un film spiritul unei cărți. Pentru că asta de fapt ar trebui să facă filmul atunci când pornește de la o lucrare literară. Mai mult, am o experiență — mă refer la opera literară călinesciană pe care am vrut s-o transcriu pentru cinematograful «Ioanide» și «Scribul...» Am scris scenariile respective. Sigur că se vor găsi oameni care să spună:

Eugen Barbu:

Se poate face film după un roman. Cu o condiție: să se respecte spiritul cărții!



sînt mulțumit. Și am să vă spun și de ce: există o modă care a avut tot felul de «ieșiri», ca să mă exprim așa — o modă care s-a mai manifestat și în alți ani. Aceea ca scriitorul să devină și regizor. Ceea ce — zic eu — este o eroare, pentru că scrisul e o meserie, iar regula alta. Dar mă grăbesc să adaug: eu cred mai mult într-un scriitor care face și regie decât într-un regizor care scrie și scenariu. Spun asta, pentru că la noi cei mai mulți dintre regizori — cu unele excepții, evident — nu prea au cultură, nu prea au cunoștințe din domeniul felurii, cunoștințe pe care ar trebui să le aibă. După părerea mea, un regizor ar trebui să știe mai întâi ce este aceea literatură. În al doilea rînd, ar trebui să știe, și să știe foarte bine, ce este acela film, ce este teatrul, ce este arhitectura. Ar trebui să aibă cunoștințe de pictură, nu mai vorbesc de tehnica propriu-zisă a cinematografului care trebuie înșușită

literatura de o factură mai obișnuită, ca să nu spun modestă, a prilejuit de foarte multe ori adevărate revelații cinematografice. Ceea ce aș vrea să aflu în special de la Dvs. este ce anume din propria Dvs. literatură ați fi dorit să capete expresie cinematografică, ce anume s-a pierdut din ideile și suflul acelor lucrări care au fost ecranizate, ce ați fi vrut să nu se piardă și, eventual, ce s-a transferat poate chiar cu aceeași strălucire și în limbaj cinematografic?

E.B.: Iată, eu recunosc de la bun început că între literatură și scrisul pentru film există o mare diferență din punctul de vedere al scrisului. Cu atât mai mult cu cît, de pildă, am trăit o experiență: am transcris un serial cinematografic în roman. Și dacă o să faceți o confruntare, o să vedeți că romanul e foarte departe de scenariu. Sînt aceiași eroi, aceiași întâmplări dar, în final,

«Călinescu n-a scris așa ceva». Dar eu nici n-am urmărit să fac asta. Pe mine m-a preocupat să nu trădez spiritul călinescian. Cărțile, după cum știți, însumează vreo 1 700 de pagini tipărite cu o literă foarte mică. O cantitate imensă de fapte, de caractere. Ar fi fost foarte greu să cuprinzi toate astea în cele 120—140 de pagini cîte trebuie să aibă cele două scenarii la un loc. Eu am condensat, am făcut din mai multe personaje unul. Am căutat să iau trăsăturile care se aseamănă de la mai multe personaje și să le transfer într-unul singur. Acțiunea literară e mai lentă. În film, acțiunea trebuie să fie mai strînsă. Pe de altă parte, în respectivele romane — pentru cine le citește cu atenție — unele personaje se repetă. Asta nu înseamnă că literatura lui Călinescu e mai puțin bună. Eu unul sînt un admirator al lui Călinescu, de aceea am și scris scenariile. Dar, repet, eu cred că problema pentru cei care

una, n, alta!

vor să facă film după cărți mari este să nu trădeze spiritul lor.

— În general se trădează și în mod necesar, spun eu, litera cărții.

E.B.: E adevărat. Regizorii trădează litera cărții. Știu și de ce: după ce au trădat spiritul cărții, trădează litera ei, pentru că, în cele mai multe cazuri, regizorul are oare de dialog. Regizorilor cu care am colaborat le-am spus întotdeauna: filmele noastre au eroi a căror biografie nu o cunoaște nimeni. Adevseă spectatorul uită chiar numele

Asemenea personaje apar pe ecran, spun niște banalități enorme — care întotdeauna aparțin regizorilor. Și atit. Un scriitor, oricât de prost ar fi, niciodată n-ar spune asemenea vorbe, pentru că un dialog, oricum, se pricepe să scrie mai bine. Cele mai multe roluri sînt improvizate ori de actori, ori de regizori. Și oroarea asta a lor față de dialog iarăși știu de unde vine: actorii noștri nu fac repetiții înainte de a filma, după prostul obicei că vor să fie «proaspeți», chipurile. Am văzut foarte mulți actori care nu știu ce se întimplă în filmele în care joacă. Nu-și cunosc nici rolul de la un capăt la altul. Nu au scenariul în mîna de la bun început, nu numai ca să știe amănunțit ce anume au ei de jucat dar și care sînt relațiile lor cu celelalte personaje.

— Știu că vă preocupă ecranizarea «Groapei», socotită în general un roman foarte cinematografic.

E.B.: Cred că este foarte cinematografic. Ar fi vorba de un film în

grafic. Dar, după cum vă spuneam, există multe prejudecăți, există oameni care-și închipuie că sînt mai deștepti decît scriitorii. Pe urmă mai există și intervențiile redactorilor de film. Există o spaimă de cuvînt a acestora. De pildă, mă gîndesc și eu cu spaimă cînd și dacă se va lua în discuție intrarea în producție a filmului după «Groapa», cum se va reacționa în fața limbajului crud de acolo. Sigur că e un limbaj aspru, mai pitoresc, dar personajele acelea nu puteau vorbi decît așa.

— Știu că în acest an ați făcut, ca scriitor, o experiență literară influențată de cinematograf. Ce credeți despre această experiență?

E.B.: E într-adevăr vorba de un gen mai alert, care se pretează de minune la un roman politic. Pentru că, fiind vorba de probleme politice, cititorul găsește toate acestea mai înțit în istorie sau în articolele de ziar. Într-un roman ar fi plicticos ca fiecare problemă să fie tratată



«Și Procesul alb mi-a plăcut» (Gina Patrichi și Marga Barbu în regia lui Iulian Mihu)

unui personaj. Vezi cum apare pe ecran unul, îl urmărești, dar nu ști și nu afli ce este cu el, nu înțelegi de ce intră într-o acțiune, nu afli pentru ce se bate, ce l-a determinat să facă un lucru și să nu facă un altul. Nu există nici o motivare.

două serii de cîte două ore. Dar și în legătură cu asta aș avea de făcut unele precizări: în tot ce am scris cred că există foarte multă cinematografie, mă refer la felul de a scrie comportamentistic. Scrisul ăsta este considerat a fi cinemato-

ca o conferință. Modalitatea asta de «tăiat scurt», cum se spune în cinematografie, pe secvențe, cred că place foarte mult cititorului. Pe urmă, romanul în chestiune este și o frescă într-adevăr, adică o tăietură în toate





«Facerea lumii e primul caz în care regizorul mi-a respectat textul»
(Clody Berthola și Irina Petrescu în regia lui Gheorghe Vitanidis)

mediile românești din acea vreme și s-a prețat foarte bine la modul cinematografic de a scrie. Și acum, ca să revin la «Groapa», așa cum a fost ea gândită de autor era atrăgătoare în formă și în același timp are un mesaj foarte limpede: este o demascare a unei lumi părăsite de societatea burgheză, lăsată fără lege, fără școală, fără asistență socială. Este foarte greu să faci dintr-un roman atât de încărcat de pitoresc o pledoarie pedagogică. Eu am oroare de pedagogie în artă. Știu că se vehiculează păreri potrivit cărora, datorită unor filme cu violență, ar crește criminalitatea. În

decurs de 50 de ani, am văzut atîta violență că ar fi trebuit să fiu și eu criminal. Și nu sînt. Știința ne mai spune că criminalii au o celulă specială. Nu cinematograful o creează. Nu el o naște. Asta este o eroare, pentru că în fond toate filmele polițiste, așa-zis violente, au o morală, una singură, după care binele învinge. Nu contest însă că sînt și nereușite, enorm de multe filme făcute de dragul violenței. Am văzut și eu cîteva și găsesc că sînt oribile. Acelea sînt într-adevăr un pericol social. Și despre asemenea filme s-a atras atenția chiar la Congresul culturii de către secretarul general al

partidului. Acestea sînt într-adevăr nocive și trebuie îndepărtate. Dar să luăm de exemplu **Kojak**, un serial foarte bun, fără violență de dragul violenței, un film în care problemele sînt tratate pe tonul ironiei, iar spectatorul înțelege că justiția se poate face și cu inteligență, nu numai cu pistolul.

În sfîrșit, ca să revin tot la «Groapa», regizorul care ar face filmul ar trebui să arate, cu mijloace cinematografice, mizeria morală și fizică în care se afla acea lume.

— **Ca scriitor, ce credeți că se pierde și ce se cîștigă prin ecranizarea unei lucrări?**

«Primul film din seria «Haiducilor m-a mulțumit pentru că era foarte bun.»
(Marga Barbu și Ion Besoiu în regia lui Dinu Cocea)



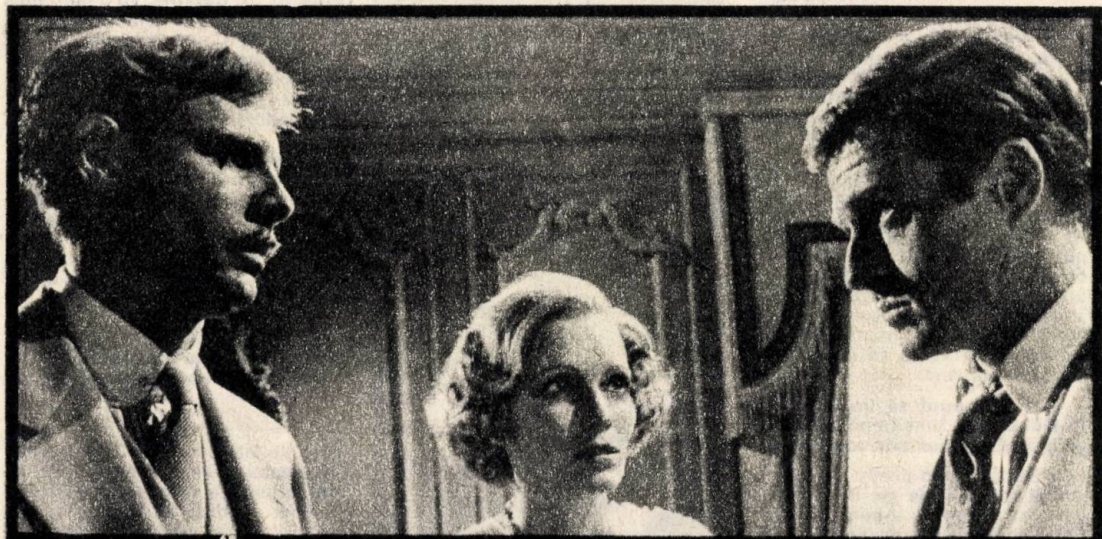
E.B.: S-au întâmplat niște lucruri în procesul acesta — nu mă refer la noi, pentru că la noi nu este cazul. Mă gândesc, de pildă, la comercializarea filmului, care a dus la aceea violență de dragul violenței într-adevăr nocivă și care trebuie extirpată. A dus la filme porno și așa mai departe.

În ce privește relația dintre literatură și film la noi, cred că trebuie să semnalăm o eroare care s-a produs și se mai produce: de pildă, întrebăm mijloace moderne la filme de epocă, ceea ce dăunează atmosferei și mentalității eroilor. Dar am văzut un film care e mai bun decât cartea respectivă: «Marele

foarte aproape de ceea ce am scris eu. Trebuie să spun că e primul caz în care regizorul mi-a respectat textul. Prefer un regizor care face mai meșteșugărește un film dar nu trădează spiritul cărții sau al scenariului, decât unul care o ia razna doar de dragul unor efecte. Dar iarăși, vreau să mă refer la un serial care a fost la noi pe ecrane: «Forsythe Saga». Cît meșteșug! Cît subtilitate! Și în cazul ăsta regizorul l-a depășit pe scriitor. E un exemplu de cum se respectă esența unei cărți.

— **E un exemplu de film care exploatează direcțiile cărții. Dar, cunoaștem cu toții ecranizări de**

E.B. Cred că filmul de actualitate ar fi foarte interesant dacă s-ar respecta indicațiile date de partid. Și anume renunțarea la literatura «roz», la acele conflicte foarte «făcute». Ar fi nemaipomenit de interesant dacă am realiza filme cu probleme reale, pentru că în viața de toate zilele ne izbim de probleme, simțim o societate în plină revoluție și există asemenea probleme și e firesc ca ele să existe. Dar cînd se propune un film în care nu toți eroii sînt buni sau foarte buni — slavă domnului avem și noi hoți, pungăși, delincvenți, așa cum au toate societățile și n-o să facem excepție — dar în asemenea împrejurări se pro-



«Am văzut un film care e mai bun decât cartea respectivă: Marele Gatsby»
(Mia Farrow, Robert Redford și Bruce Dean în regia lui Jack Clayton)

Gatsby» — unde un regizor formidabil a făcut din cartea care e destul de slăbuță un film excelent. — Am recitit romanul după ce am văzut filmul, și mi-am dat seama că filmul e de zece ori mai bun.

Vreau să spun cu asta că totul stă în mîna regizorului, care trebuie să fie un om foarte cult, rafinat, un om care să fi văzut nu numai multe filme — toată școala regizorilor noștri e că văd multe filme, ceea ce este necesar, recunosc, dar nu ajunge.

— **Dar după experiența bogată pe care scriitorul Eugen Barbu a avut-o cu filmul, așa cum reiese din această discuție, care ar fi zona de satisfacție în colaborarea lui cu cinematograful?**

E.B.: Cred că au fost două filme sau chiar trei care m-au mulțumit: e vorba de primul film din seria Haiducilor, care a fost foarte bun, pentru că regizorul lui «nu i se urcase la cap»; Procesul alb, pentru că acolo, iarăși, regizorul «nu i se urcase la cap». Și «Facerea lumii» care putea fi și mai bun, dar care e

mari opere literare care au urmat aceleași itinerarii în realizare, au mers adică pe direcțiile operei dar s-au înecat în ele. «Război și pace», de pildă.

E.B.: Sigur, e o dovadă în plus că cinematograful nu se poate angaja la lucruri foarte mari decât dacă scenaristul a știut să sintetizeze acțiunea romanului. Iată, mie mi-e frică ce se va întâmpla cu Proust cu «În căutarea timpului pierdut».

— **Care a ajuns acum să schimbe al patrulea regizor.**

E.B.: La drept vorbind, sînt și scriitori care nu sînt deloc cinematografici. Tocmai Proust, de exemplu, mi se pare mie necinematografic, deși pe de altă parte mă gîndesc că un mare regizor ar scoate din opera lui lucruri nemaipomenite.

— **Ce credeți, Eugen Barbu, că ar putea furniza literatura noastră cinematografului, mai ales în zona de acut interes pentru film, acut tocmai pentru că alimentarea este aici mai slabă: filmul de actualitate.**

duce, nu știu cum, o emasculare a conflictului. Am văzut cîteva filme de actualitate, foarte triste în sensul de vopsire a realității într-un mod copilăresc. Filmul de actualitate, cred eu, trebuie să ridice mari probleme, în sensul celor pe care le-am înfruntat noi, cei care am trăit 23 August și toată epoca de transformări revoluționare de la noi.

— **Dar filmul de actualitate, dacă este așa cum spuneți Dvs., este și pentru că omul de litere de factură deosebită nu-l ajută.**

E.B.: S-ar putea. Dar cinematograful trebuie să-l convingă pe acesta că are ocazia să abordeze acele mari probleme care-l preocupă pe el și, de fapt, pe toată lumea.

— **Vă urez succes, mai departe, în colaborare cu cinematografia și vă mulțumesc pentru bunăvoință.**

Mircea ALEXANDRESCU



Eu consider filmul o creație



— Vă aduceți aminte, stimate Marin Preda, de primul film pe care l-ați văzut?

— Cum veți putea citi în viitoarea mea carte, care este în curs de pregătire, până pe la 18 ani n-am văzut filme, fiindcă nu purtam ochelari. Pe la 19 ani, prin '41, m-am hotărât să-mi pun ochelari și primul film pe care l-am văzut a fost **Neapole sub sărutul focului**, cu Tino Rossi și Viviane Romance.

Impresia a fost foarte puternică, fiindcă filmul era bun: intriga era simplă, muzica bună. E adevărat că mi s-a părut vocea lui Tino Rossi puțin cam artificială și pe vremea aceea nu eram meloman. Tino Rossi urma să se însoare, dar intervine Viviane Romance, care era o femeie fatală și în ziua nunții, mireasa așteaptă în trăsura să vină mirele care nu mai vine.

— Ați început să vedeți filme la București. Înseamnă că filmul ar fi mai mult o artă a orașului?

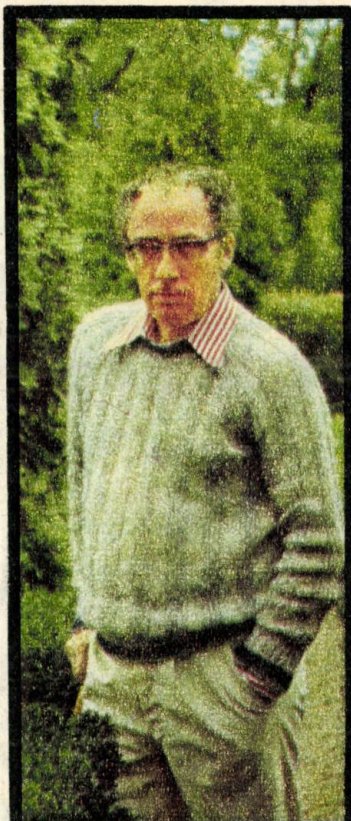
— Da, cel puțin pentru un timp și am să vă spun de ce. Un film dat într-o sală care nu e bună, a murit. Chiar din filmele excepționale, uneori și la oraș, dacă nimeresc într-o sală rău amenajată acustic, nu se înțelege nimic.

— Dar, în perioada venirii la București, frecvența des cinematografele?

— Am văzut o grămadă de filme, dovadă că atunci când au început emisiunile «Telecinemateclii», mi se întâmpla să mă uit la televizor și să mă întreb: când am văzut eu filmul ăsta? Atunci le văzusem.

— Spuneți că nu erati încă meloman. Pe măsura constituirii universului dumneavoastră cultural, extinzând chiar discuția asupra preocupărilor din așa-zisul timp liber, până la distracții și sport, cam pe ce loc se situa filmul?

— Bineînțeles că îl situam în rîndul artelor și nu îl confundam cu sporturile. Dintre sporturi, îmi place și mie, ca la toată lumea, fotbalul și boxul, mai mult boxul decât fotbalul. Însă filmul, să vă spun, pentru mine a însemnat de la început nu atât a urmări o intrigă formidabilă — deși ea te ține pe scaun, să vezi ce se



Marin Preda:

Genul literar proximal pentru film este nuvela. Viața secretă a unui roman numai un serial o poate cuprinde. Mi-ar place să văd «Moromeții» la televizor

întîmplă — cît a vedea chipuri frumoase sau interesante de actori sau actrițe care joacă bine, într-o situație dată. Filmul așa-zis de acțiune, cu actori slabi, m-a plictisit totdeauna. În schimb, mi-aduc aminte că am văzut după război **Les enfants du paradis**, cu Jean-Louis Barrault și Pierre Brasseur parcă, un film de Carné. Impresia a fost extraordinară. Mi s-a părut cel mai bun film din cîte văzusem pînă atunci. Era și neobișnuit de lung pentru acel timp, copleșitor în sens artistic — dura două ore, două ore și jumătate. Știu că asupra întregului oraș a produs o impresie foarte puternică. L-am revăzut acum 5—6 ani. Ei, nu mi-a mai plăcut atît de mult, pentru că între timp cinematograful a evoluat în adîncime, în putere de cuprindere, și sensibilitatea noastră a evoluat.

— Unii scriitori, ca Argezi sau Sadoveanu, par să fi ocolit filmul, suspectîndu-l poate de tehnicism.

— Nu, singurul reproș care i se poate aduce și care poate justifica lipsa de interes a unor personalități este faptul că filme cu adevărat bune sînt totuși rare. Numai cînd ești foarte tînăr te duci să vezi orice, tot felul de filme polițiste și de alte genuri. Nu vîd pe un Sadoveanu ducîndu-se să vadă **Locotenentul Bullitt**. Dar eu m-am dus și mi-a plăcut foarte mult.

— Personajele dumneavoastră, pe care le știți mai bine decît oricine, merg la cinema?

— În «Delirul», percheea mea de tineri merge la cinema, mai exact i se propune să vadă **Tragedia imperială** cu Harry Baur sau un film care a făcut mare zgomot pe vremea aceea, **Asediul Alcazarului**.

— Pînă acum nu ați citat nici un film făcut după o carte importantă. Dumneavoastră cum pri-viți ecranizările?

— Ecranizările nu ies, în general, bine — în afară de unele cazuri. De pildă, **Becket** este ecranizarea unei piese a lui Anouilh. Am văzut filmul de două ori. Excepțional! Unul dintre marile filme pe care le cunosc. Vorbeam înainte de actori. Ei bine, aici Peter O'Toole, un actor genial, este aici divin.

— Aș vrea să înțeleg mai bine interesul acesta aparte al dum-



Actorii dau expresie spiritualității filmului
(Jean-Louis Barrault și Arlety în Copiii paradisului)

neavoastră pentru actori.

— Eu consider filmul o creație și, fiind creație, el prezintă pentru mine același interes ca o carte bună, ca expresie a spiritului uman. Nu știu exact cum se produce miracolul acesta în film, pentru mine a rămas încă un secret, probabil e secretul regizorului, care vede totul dinainte. E geniul lui, dar și geniul actorilor, care dau expresie prin chipurile lor spiritualității filmului și care fac ca imaginea de pe ecran să prindă viață, să nu fie o simplă istorioară, o simplă mișcare mecanică, așa cum se întâmplă în unele filme în care povestea curge, există dialog, există de toate, dar nu există creație, nu există viață.

— Colaborarea dumneavoastră cu cinematografia a început de timpuriu. Filmul turnat după «Desfășurarea», de altfel destul de repede după publicarea nuvelei, rămâne pentru noi un punct de reper. Dar nu vă cunoaștem prea bine.

— Pe vremea aceea Paul Călinescu era foarte pasionat să facă un film care să placă publicului, după o carte de actualitate. Filmul a și lansat sau a reunit câțiva actori impor-

tanți, pe Colea Răutu, pe Nucu Păunescu, pe Ernest Maftei, pe Ciobotărașu, Aurelia Vasilescu și alții. L-am revăzut acum câțiva ani, cu ocazia penultimului film al cărui scenariu l-am făcut. Mi s-a părut bun, nu era o simplă istorioară pe pinză, cu umbre care se mișcă, era realizarea unui regizor care a creat un film, nu l-a «făcut». Colea Răutu făcea în rolul principal o creație: personajul are viață în el, are sentimente, reacții umane, o psihologie a lui, cum au și celelalte personaje ale filmului pe care, ca să zic așa, mi le-am recunoscut.

— A urmat o pauză destul de mare în colaborarea dumneavoastră cu cinematografia.

— A fost din vina mea, pentru că n-am mai reușit să fac scenarii care să-mi placă și mie, să placă și producătorului.

— Interesul față de film a fost însă constant. Îmi vorbeai odată la Sinaia despre o înțelegere evoluată a noțiunii de scenarist, arătându-vă interesat nu atât de eventualitatea ecranizării unor scrieri, cât de o colaborare specifică cu cinematografia, prin dezvoltarea unor subiecte sau elaborarea unor dialoguri. Dovadă că următorul dumneavoastră scenariu n-a pornit de la o carte, ci a fost scris special pentru ecran: Porțile albastre ale orașului.

— Filmul acesta s-a transmis re-



Ecranizările reușesc prin excepție
(Peter O'Toole în Becket)



Filmul politic, film de public
(Ștefan Ciobotărașu și Ernest Maftei în Desfășurarea)

cu cinematografia. Nici măcar faptul că unele scenarii la care ați lucrat nu au ajuns să fie transpuse în filme nu vă intrigă.

— Nu, pentru că am convingerea că un bun scenariu este altceva decât o proză obișnuită. El trebuie lucrat cu multă migală, bineînțeles după legile comportamentului uman, din punct de vedere psihologic și social, cu o problemă coerentă, nu prea încălțit expusă, dar mai ales lăsând suficient spațiu și regizorului pentru a crea el însuși viața subiectului. Dacă scenariul e prea încălțat, regizorul nu mai are timp să respire și actorii sînt limitați la a rosti replicile. Nu mai e loc pentru acea acumulare de detalii care este esențială. Ce înseamnă de fapt creația? Este o acumulare de detalii — văluri ale unor realități sufletești. Date la o parte, cum spunea Tolstoi, ele fac să se vadă sufletul omenesc. Or, o acțiune prea stufoasă nu-i mai permite regizorului să creeze ambianța necesară, să acumuleze amănunte, acele mici detalii în care e suspendată scurgerea timpului, adică viața. Scenariu neîncărcat nu înseamnă însă subțire sau inconsistent.

— Dintre cărțile dumneavoastră, v-ați gândit la unele pe care ați ține să le vedeți pe ecran? Sau nu aveți acest sentiment?

cent la televiziune și am primit telefoane favorabile din partea unor oameni care nu-l văzuseră în cinema tografe, deși, după cifrele publicate, depășise milionul de spectatori. Am scris scenariul cu foarte multă grijă, pornind de la o prudență bazată pe experiența mai generală a filmului românesc. Nu știam cărui regizor îi va fi dat și mi-am spus că scenariul trebuie să fie cît mai detaliat, aproape gata decupat, pentru că în cazul în care regizorul n-ar reuși să pună totul în valoare, să rămînă viziunea scenaristului clară. Și așa s-a și întîmplat. Putea să iasă un film de anvergură mai mare, a ieșit un film bun, care pînă la urmă prinde viață.

— Ați fost solicitat totuși să scrieți scenarii sau să acceptați să se facă filme după romanele dumneavoastră.

— Da, chiar recent — **Marele singuratic** — în regia lui Iulian Mihu. Am văzut materialul filmat. Într-un montaj preliminar, și găsesc că are calități deosebite. Aștept premiera.

— Alte experiențe n-ați mai avut?

— Nu. Decît în sensul că am dat scenariile care s-au discutat și mi-am dat seama și eu că nu sînt pe deplin reușite.

— Nu păreți deloc, să zicem așa, nemulțumit de colaborarea

Filmul pentru marele ecran are nevoie de scenarii originale



— Ba da, mi-ar place să văd «Moromeții» la televizor, într-un serial. De altfel, cred că evenimentul se va și produce, dacă totul va decurge normal.

— Am impresia că sînteți foarte convins că filmul propriu-zis, pentru marele ecran, trebuie să se bazeze pe scenariile originale.

— Da, cred că ecranizarea unei cărți, cum e «Moromeții», e bună numai pentru televiziune, ca serial. De ce? Acolo este timp pentru materia oricărui tip de carte, în așa fel încît să nu fie lăsate la o parte datele narațiunii literare, să nu fie comprimat, stors romanul de viața lui secretă, ca să lase cu orice preț un spectacol de o oră și jumătate. Într-un serial, e timp ca toate subtilitățile și viața pe care o conține o carte să fie redată pas cu pas, de la un episod la altul. Experiența arată că un roman ca «Forsyte Saga» poate să fie transpus cu succes tocmai în acest mod. Dovadă că serialul a și fost reluat la cererea unui public foarte larg. Pentru marele ecran, doar o nuvelă poate fi tratată la fel, cum a fost «Destășurarea» și cum aș mai putea eventual propune eu însumi, din proza scurtă pe care am scris-o.

— «Delirul» e un roman politic



Un posibil Moromete: Amza Pellea
(cadru din Atunci i-am condamnat pe toți la moarte)

(La porțile albastre ale orașului)



și astăzi, în lumea filmului, astfel de subiecte, arzătoare pagini de istorie trăită, tentează pe mulți.

— Înțeleg tentația, dar conform teoriei mele ar fi greu, chiar în două serii, să se epuizeze evenimentele din acest roman. Pentru că sînt în «Delirul» două feluri de evenimente, după modelul tolstoian: existența cu caracter să zicem etern, cum ar fi dragostea sau necesitatea de a-ți găsi un loc în viață și timpul istoriei pe care o trăiesc personajele. Un film adevărat n-ar putea neglija nici o latură, nici cealaltă.

— Cum ați aprecia, din acest unghi, filmul românesc?

— Filmul românesc stă destul de bine în ce privește evocările istorice. Mă gîndesc la cele realizate după scenariile lui Titus Popovici — **Dacii** și **Mihai Viteazul**, de Sergiu Nicolaescu. Acest regizor și actor are talentul de a reda acțiuni dinamice bine articulate și cu toate accentele puse. Știu că avem și tineri cineaști, foarte talentați, ca Pița și Verolui. Am văzut filmele lor după Agârbiceanu — **Nunta de piatră** și **Duhul aurului**. Interesante și foarte bine făcute. Aș fi preferat să aibă și dialog. Este o întoarcere înapoi să faci azi un film aproape mut. Oricît te-ai strădui, greu poți să suplinești lipsa cuvîntului rostit, încărcat de semnificații și dramatism, definind cel mai bine natura conflictului și dînd întregului altă amploare. Dar am văzut

și filme rele, cum ar fi **Proprietarii**, la care nici n-am putut să stau în sală, am ieșit afară scos din penen sau din sârîte, cum vreți dumneavoastră. Nu se înțelegea nimic, totul era spilkuit, aranjat, pomplistic, personajul care trebuia să illustreze drama unui om de răspundere se mîna cu un ciurmar — ras, frizat — agițindu-se fără nici un rost. Era și o fată pe-acolo, într-o idilă cu un băiat, dar discutau tot despre soarta unor mașini. Cum e mai rău. Și-am văzut că unele cronici, știți dumneavoastră care, dacă nu ridică în slăvi un asemenea film, cum l-au ridicat, nu fac nici o distincție între un film bun și unul ca acesta, aflat sub orice nivel acceptabil. Să fim oare în situația cînd adevăratul efort creator e amestecat, nivelat cu filmul prost? Nu cred. Avem și filme foarte bune. Mi-au plăcut, de pildă, filmele lui Victor Iliu; **Moara cu noroc** și — mai puțin — **Comoara din Vadul Vechi**. Primul e chiar un film clasic. Cînd l-am văzut, am avut acest sentiment: uite că putem face și un film bun, de la început pînă la sfîrșit! Tot așa este și **Felix** și **Otilia** de Iulian Mihu, comedie umană cu un ușor accent de melancolie. Și recentul **Tănase Scatiu** de Dan Pița e plin de merite, mai ales în partea a doua. Și mai sînt și altele, de anvergură mai mică, dar deasemenea pline de calitate.

— Vă mulțumim.

Valerian SAVA



Toate drumurile duc la film



— Aveți, stimate Ioan Grigorescu, multe puncte comune cu filmul: ați scris scenariu, ați lucrat în cadrul unor organisme ale cinematografiei. Dar nu v-ați oprit aici. Prin cele patru ediții ale serialului de televiziune, Spectacolul lumii, ați devenit efectiv cineast, autor total, cum se spune.

— Ceea ce a stîrnit în mine anumite pîrghii secrete și m-a obligat să includ printre uneltele de lucru camera de filmat, iar uneori s-o substitui stiloului sau «condeiului» — cum le place unora ce-și zic «condeieri» — să spună — a fost faptul că, prin film, te poți adresa unui mare număr de oameni, într-un mod direct, cu obținerea unui efect imediat.

— Cred că faceți filme pentru că anumite lucruri pot fi spuse mai bine prin film sau numai prin film.

— Nu. Consider că absolut același lucru l-aș fi spus, tot așa, dacă eram pictor, dacă eram compozitor, dacă eram libretist de balet. Un artist, dacă are talent, dacă este născut artist, se poate exprima în

orice gen al artei. Condiția este ca măcar într-unul să dovedească măiestrie.

— Asta înseamnă că toate drumurile duc la film.

— Da, într-un fel, da. Eu consider că un pictor are totodată și un ochi de cineast — numai că el adăstă îndelung numai asupra unui singur cadru — vezi «lupta de la Smîrdan»; un sculptor are, dacă vreți, ochiul cineastului care vede imaginea în relief — deși aceasta este «statică», are mișcare — și, cum în film o latură esențială o constituie banda sonoră, compozitorii care lucrează în acest domeniu își schimbă pe nesimțite modalitatea de exprimare și devin cinești, pentru că ei «vizualizează» muzica. Asta nu înseamnă însă că în nu știu care viitor toți artiștii vor fi cinești. În filmul cu actori, în filmul de ficțiune, eu însumi am continuat să rămîn și probabil că voi rămîne cît voi mai colabora cu cea de a șaptea artă, doar un scenarist.

— Care dintre aceste filme scrie de dumneavoastră vă reprezintă totuși mai bine? Străzile au amintiri, Cartierul Veseliei...

— Aș cita și aceste filme, deși aveau o dramaturgie de începător.

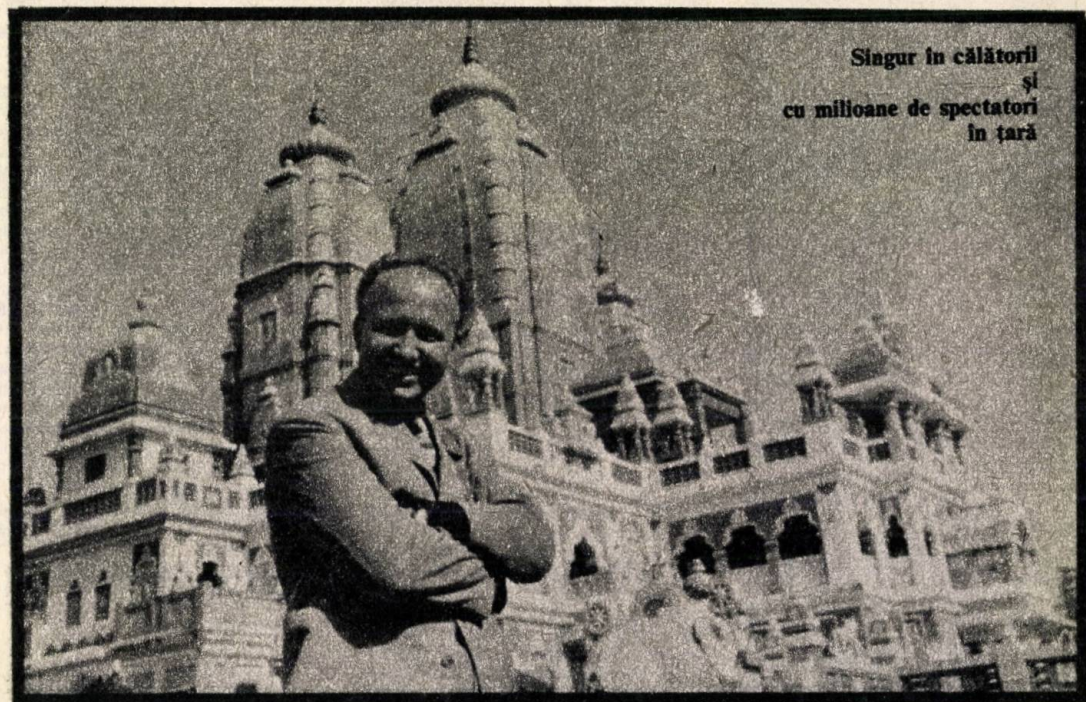
Un alt film făcut tot cu Manole Marcus, ca și celelalte două pe care le-ați pomenit, **Canarul și viscolul** e mai apropiat însă de ceea ce înțeleg eu că trebuie să fie limbajul cinematografic. Iar pentru o anumită optică proprie, aș cita **Explozia**, în care porneam alături de Mircea Drăgan, de la un fapt real și, fără a recurge la maniera reportajului, reușeam să-mi răspund acelei nevoi de a fi prompt în fața spectatorilor, sub impresia unui eveniment și de a le spune totuși ceva dincolo de acest eveniment. Același lucru l-am vrut cu **Subteranul** și **Mastodontul**, realizate de Virgil Calotescu.

— V-ați arătat preocupat și de ecranizări.

— Bineînțeles, aș fi încercat la un moment dat să continui suita ecranizărilor din literatura română clasică pe care am început-o cu «Enigma Otiliei» de George Călinescu.

— Cîteva titluri...

— Erau în «proiect» foarte multe. Mai întîi «Crail de Curtea Veche», romanul lui Mateiu Caragiale, pe care l-am și pus pe hîrtie, nu printr-o «adaptare» simplă, ci printr-un fel de «topire» a întregii literaturi a scriitorului, folosind elemente din



Singur în călătorii
și
cu milioane de spectatori
în țară



Între două avioane — un film; în avion — o nouă cunoștință: Yves Montand

«Sub pecetea tainei» și «Remember». Se contura, cred, un film foarte interesant. Aș fi continuat, și am și scris un scenariu pentru regizorul Iulian Mișu, după «Chira Chiralină» de Panait Istrati. Aș fi făcut «Alexandru Lăpușneanu», nu ca o ecranizare a magistralei nuvele romantice a lui Negruzzi — fiindcă nu cred într-un Alexandru Lăpușneanu sanghinar, răzbunător, de o violență care depășește specificul nostru — ci într-un Alexandru Lăpușneanu care trăiește o profundă dramă, o dramă à la Becket. Dar nu m-am sfîșit nici de romanul contemporan. Am realizat, pentru o casă de filme care nu și-a cunoscut bine interesele, o scenarizare a romanului «Intrusul» de Marin Preda. Nu am deci veleități de autor total. Dar, aflîndu-mă la al 12 sau al 13-lea scenariu, pot spune că am contractat de mult o «boală», o «boală» vecină cu viciul, de care nu mă mai pot debarasa. Gîndindu-mă, de altfel, la cel mai bun scenarist pe care l-a dat cinematografului românesc literatura română — și subliniez că cel mai bun scenarist au venit și vor veni din literatură — mă refer la Titus Popovici, mi se pare evident că el a sacrificat pentru cinematograful o suită întreagă de

opere pe care le-ar fi putut realiza în proză.

— V-ați decis, totuși, la un moment dat, să substituiți aparatul de filmat stiloului. Ați simțit nevoia să deveniți autor complet.

— Nu, n-am simțit nevoia asta, chiar deloc. Altfel s-au petrecut lucrurile. Cînd lucram la Radioteleviziune și mă ocupam în deosebi de emisiunile culturale, mai trebuia uneori să fac în așa fel încît o serie de confrăți să meargă să vadă lumea, s-o filmeze și s-o arate spectatorilor din România. Or, de fiecare dată cînd apărea un astfel de proiect, auzeam o replică de felul următor: — Formăm echipa de filmare și plecăm! Și eu întrebam: — Ce înseamnă «echipa de filmare» într-un caz ca acesta? — Păi, trebuie să fie un regizor, un redactor, un operator, dacă se poate doi, un om cu sunetul, cineva cu lumina... — Dar nu puteți realiza singur acest reportaj? Întrebam eu. Nu, mi se spunea, nu se poate, pentru că, știți, un om-orchestră este cel mult ridicol și tot nu poate face singur și muzica. — Ba unii mai reușesc să «facă» și muzica, încercam eu să insist, adăugînd că prin compartimentarea exagerată a procesului de execuție a filmelor de acest tip,

pentru televiziune, pierdem talentele și multe dintre proiectele altfel realizabile. Colegii mei de la Televiziune, cu excepția cîtorva — pentru că din fericire au existat cîțiva care au susținut că e posibil să se adopte un astfel de sistem de lucru — nu mi-au dat crezare. Vorbind de excepții, îl numesc în primul rînd pe Horia Vasiloni, autor de televiziune complet, care reușește să dialogheze direct cu spectatorii, fără intermediul unui «mirlapod» care se încurcă în propriile lui picioare. Țin minte că am organizat odată deplasarea într-o țară îndepărtată a unui grup de «realizatori» — și încă oameni tot unul și unul — care s-au întors, ce-l drept, cu o roabă încărcată cu peliculă, din care nu s-a scos pînă acum un metru de film! Ei, și s-a întîmplat că am fost invitat să fac parte dintr-un juriu internațional la televiziunea japoneză. Am luat cu mine o cameră de filmat, fiindcă parcusesem stadiul uceniciei, tocmai printre cei care considerau că nu se poate «altfel» și m-am întors de acolo cu patru episoade de serial care au fost prezentate la televiziunea română sub titlul Japonia fără crizanteme. Tot așa, în Franța, am realizat un ciclu de opt filme despre această țară, la care am adăugat ciclul despre Belgia și Olanda. Și am atins, cred eu, un anumit nivel profesional abia în 1973, cu ciclul italian, compus din 17 episoade.

— Ați făcut acum și critica propriei dumneavoastră opere, propunînd o ierarhie, în momentul cînd nu știam cum s-o aduc în discuție.

— E într-adevăr o ierarhizare, deși, cînd o face un autor, ea nu poate fi decît subiectivă. Pot să vă spun că, în ciclul parizian, au fost două episoade care-mi sînt deosebit de dragi. Cel cu bătrînul patinator de la Chaillot și cel cu Enescu și Brîncuși... Japonia a fost, de asemenea, pentru mine o țară bulversantă, o țară în care nu dormeam mai mult de 3-4 ore pe noapte. Italia, în deosebi sudul ei, căutarea umbrei lui Bălcescu prin Palermo, m-au sedus însă cu totul.

— Ați văzut aceste țări prin aparatul de filmat.

— Asta este foarte adevărat. Am descoperit, în acest mod, marea, extraordinarul miracol al camerei de filmat. Să vă dau un exemplu: traversam spațiul maritim dintre Scylla și Charybda, dintre Reggio di Calabria și Messina și, pe vapor, am filmat un bătrîn emigrant italian care se întorcea în Sicilia lui natală. Arăta așa de fericit la această întoarcere, încît m-a emoționat. Purta cu el o desagă în care-și căra agonișea și mai aducea cu el de pe drumurile lumii și un picior de lemn, din păcate. Iar la un moment dat, s-a apucat să danseze cu piciorul lui de lemn pe puntea vasului, fredonîndu-și singur un cîntec sicilian. Ajuns la Palermo, în fata gării, am





Spectacolul lumii, cu decoruri și costume autentice

filmat unul dintre celebrele monumente palermitane, căutînd în același timp să surprind acolo ceva din atmosfera siciliană, de toropeală și așteptare apăsătoare. Întors în țară, după ce am dezvoltat pelicula, la masa de montaj, m-am văzut obligat să dau de cîteva ori înapoi imaginea monumentului de la Palermo, pentru că am surprins un fapt neașteptat: printre oamenii care stăteau la poalele aceluia monument, pe pietrele soclului lui, se afla și omul meu filmat pe vapor. La un moment dat, el chiar se ridică de pe soclul statuii și vine spre mine, face un gest ca să-l recunosc. Dar eu, conectat cum eram cu toată ființa mea la acea atmosferă incomparabilă, nu l-am văzut decît în masa de montaj. Atunci mi-am dat seama ce forță și valoare are aparatul de filmat — capacitatea lui de a depăși ochiul omenesc în surprinderea vieții.

— **Ați sacrificat, totuși, o parte din plăcerea călătorului.**

— «Plăcerea» acesta n-am avut-o poate niciodată, deși mi-e foarte drag să călătoresc. Mai mult decît atît, n-am fost absolut niciodată trimis undeva numai ca să filmez. Tot serialul **Spectacolul lumii** care a însemnat pînă acum peste 50 de episoade, l-am realizat în timp ce călătoream cu treburi culturale, dar nu ca autor, ci ca secretar al Comitetului național pentru apărarea păcii, ca membru al Ligii române de prietenie cu popoarele din Asia și Africa, ca scriitor trimis să țină conferințe sau în schimburi de experiență.

— **Dar cînd ați filmat Prizonierul dac din Agora?**

— Veneam de la o conferință internațională de solidaritate cu po-

porul cipriot. Speram o oprire între două avioane la Atena, îmi rezervasem peliculă pentru acel prizonier dac...

— **Aveați deci o idee, ca să zic așa, preconcepută.**

— Întotdeauna am o idee «pre-

concepută». Cînd iau la mine aparatul de filmat, nu merg în necunoscut, totdeauna știu ce voi filma, încă de acasă. Chiar pentru genul acesta de filme, îmi fac scenariile mele. Niciodată nu filmez la întîmplare. A te lăsa furat de întîmplare,

Aparatul de filmat pare o jucărie, dar este un miracol



de seducția spectacolului străzii înseamnă, de regulă, a recolta kilometri de peliculă din care greu poate ieși o poveste. Am plecat deci în Cipru unde am filmat **Lacrima Afroditei** cu ideea că, dacă voi avea șansa să mă opresc la Atena, să mă duc să caut statuia prizonierului dac care abia fusese scoasă de sub pământ în Agora ateniană.

— **Aflașei din presă?**

— Publicase revista «Contemporanul» o corespondență de Ion Brad și dăduse și o fotografie elocventă. Și am avut șansa ca legătura dintre două avioane să-mi ofere un răgaz de 24 de ore pentru a mă putea lîpi cu sufletul de prizonierul acela dac pe care l-am găsit într-o magazie a arheologilor, printre descoperirile recente. Mai purta încă în găvanele ochilor lui și prin cutele feței lutul din care fusese scos. L-am filmat fără altă lumină decît becul din plafonul magaziei. Sculptorul îl cioplise la picioarele împăratului Traian dar din cuceritorul Daciei nu mai rămăseseră decît sandalele romane... Episodul a făcut parte din cel mai recent dintre ciclurile serialului

Spectacolul lumii care conține 21 de episoade, rod al călătoriilor mele în ultimii ani: Cuba, Iugoslavia, Samarkand și Buhara — din Asia centrală sovietică — unde fusesem trimis să semnez un acord dintre Asociația cineaștilor din țara noastră și Uniunea cineaștilor sovietici — apoi Miracolul de pe Acropole, Marocul, trei episoade din Libia, dintre care îmi este deosebit de drag **Leptis Magna**, unde am avut ghinionul ca într-o zi de filmare, cît am avut la dispoziție, să plouă tot timpul: la marginea Saharei, o ploaie mocănească care-ți pătrunde în obiectiv și trebuie să-l ștergi după fiecare cadru, făcîndu-te să simți cum plînge imaginea și plîngi și tu, tocmai acolo unde cerul «plînge» doar o dată pe an! În același grupaj au intrat: **Angola, februarie 4 și Angola reînvață să suridă**, filme despre o țară în care fusesem pentru a participa la o conferință internațională și a duce mesajul șefului statului nostru adresat poporului angolez cu prilejul celei de a 15 aniversări a începerii luptei de eliberare.

— **Ne puteți spune cum va evolua acest serial?**

— Într-un singur sens promit că va putea evolua: printr-un dram de profesionalizare în plus a celui care-l turnează. Și, ca să vă mărturisesc o mare aspirație, aș face un film în genul acesta despre România.

— **Aveți unele puncte de reper pentru un ciclu despre «România necunoscută»?**

— M-ar tenta titlul acesta, este seducător și v-aș mulțumi pentru sugestie, dac-aș cădea de acord asupra folosirii lui. Dar pe mine m-ar interesa tocmai România cunoscută, obișnuită, «de toate zilele», dacă vreți, dar atît de plină de originalitate. Aș vrea să le spun concetățenilor mei ce sînt ei, românii, de unde vin, ce vor și spre ce se duc, care este simțul umorului la români, cum se deosebesc unii de alții, care le este filozofia, stilul de viață, calitatea vieții lor, ce-au făcut pe acest spațiu pe care sălășluiesc de mii de ani, cum au făcut și în ce măsură ceea ce au făcut îi arată că sînt ei înșiși. Ar fi o lungă poveste, fără mari pretenții din punctul de vedere al rigorilor care ordonează inventarul de probleme din filmele documentare comandate uneori de diferite județe studioului «Sahia», în care sînt înfățișate ierarhic frumusețile naturale, industria, agricultura, comerțul de stat, toate instituțiile, stadionul, fără să lipsească nimic, ca să nu se supere nimeni. Nu, aș avea alte obiective: România într-o anumită stare de spirit. Noi ne aflăm într-o stare de devenire, dar am devenit demult ceea ce sîntem, de cînd bunicii și străbunicii noștri se luptau pentru a fi ceea ce sîntem noi astăzi. Noi sîntem realizatorii acelor idealuri, cei care trebuie să răspundă în fața istoriei de modul cum au respectat aceste idealuri, cum și le-au apropiat, cum și le-au împlinit. Tocmai o astfel de idee m-ar seduce în acest ciclu de filme.

— **Și Spectacolul lumii?**

— Continuă în cărți, deși, așa cum s-a văzut din volumul meu cu acest titlu — primul dintr-o lungă serie la care lucrez — ele sînt scrise nu cu aparatul de filmat, ci cu stiloul. așa cum am scris «Obsesia», «Cocktail Babilon», «Fenix Inflamabil», «Cealaltă moarte» sau «Paradisul murdar».

— **În 1977, semnați scenariul unui film de lung metraj.**

— Va fi, probabil, cea dintîi premieră a lunii ianuarie: **Cuibul salamandrelor** — o poveste pusă pe peliculă de Mircea Drăgan — după care, încep să cred că nu-mi va fi rușine să scriu și alte scenarii.

— **Ce le doriți cititorilor almanahului nostru?**

— Un almanah este cartea ce se oferă către apropierea clipei de cristăl a Anului Nou. Să le fie viață curată, aidoma cristalului și sufletele să le vibreze de veselle ca clinchetul lui, cînd cupa se ciocnește plină.

Valerian SAVA

Zeități exotice privitye dintr-un unghi contemporan





Cinematograful nu uzină de



Almanahurile, după cîte știu eu, se citesc la gura sobei, și în aceste împrejurări festive, multicolore, observațiile de sinteză ajung mai greu la inima cititorului. De aceea, cu modestia care ne e cunoscută, ne-am adaptat și noi situației create și pentru tema atît de complicată a raportului dintre literatură și cinematograf, a scriitorilor cu vrăjitorii celei de a 7-a arte, am ales calea amintirilor. Desigur că — și în cadrul amintirilor — se poate ajunge la concluzii, vrînd-ne-vrînd, nu depănăm numai întîmplări, depănăm și idei.

Așa cum am recunoscut adevărat în paginile revistei «Cinema», n-am fost niciodată un fanatic al filmului, dar nu m-am numărat niciodată printre denigratorii unei arte atît de iubite de mase. Nu e în structura mea să neg evidența. Și apoi, ca orice om, duc și eu nostalgia unui film bun și niciodată nu ratez prilejul de a-l vedea. Iubesc chiar și discuțiile, în aparență mediocre, pe această temă, îmi amintesc și eu de actorii care mi-au tulburat copilăria și adolescența, și eu n-am nici o vină că ei se numesc Rosano Brazzi sau Viviane Romance. Filmul — și de aici am totuși o slăbiciune față de el — reprezintă o comunicare între oameni. Nu numai în sens superior-artistic, ci într-un sens sentimental, discuțiile despre film se transformă foarte ușor într-o «Cină cea de taină»: Ce filme ai văzut tu, ce filme am văzut eu... Nu-i așa că Alain Delon e și frumos și talentat? Femelle între două vîrste au nostalgia lui Jean Gabin, bărbatul matur și echilibrat, care știa în orice împrejurare despre ce e vorba.

Filmul reprezintă, ca și poezia, copilăria lumii, și cinematograful ca și fotbalul au două avantaje fabuloase: și filmele proaste și partidele de fotbal proaste merită să fie văzute. Nu mi-am permis niciodată aroganța de a pleca dintr-o sală de cinematograf numai fiindcă filmul era prost. Oricît de lamentabil ar fi fost, tot vezi chipul unor oameni, peisaje, interioare și, deci, în sufletul tău persistă încrederea în miracol. La toate partidele de fotbal am stat pînă în minutul nouăzeci. Dacă cumva vine golul, dacă se întîmplă ceva?... Oricîtă dreptate ar avea, nu-mi plac spectatorii care-și manifestă prea evident superioritatea sau nemulțumirile.

Ca scriitor, în relațiile mele cu regizorii, am fost dominat clipă de clipă de cea mai deșănțată și ne-

clintită modestie. Am înțeles de la bun început că scriitorul nu-i decît un oarecare colaborator al regizorului, pe același plan cu scenograful și electricienii. Știam foarte bine că un film îi aparține regizorului și că personalitatea mea n-are cum să se manifeste în asemenea împrejurări. Nici nu eram prea necăjit în această privință. Nu cunosc nici un spectator care să-și amintească numele vreunui scenarist, oricît de strălucit ar fi el. N-am văzut pe nimeni amintindu-și, strangulat de emoție, de dialogurile din *La dolce vita* sau *Aventura*. Ca să fiu sincer cu mine însumi, nici regizorii nu stau atît de strălucit în ceea ce privește puterea lor de pătrundere

actorilor, iar regizorii, scenariștii, scenograful parcă mai mult incurcă. În splendida și poetică lor naivitate, ei sînt convinși că actorii își improvizează textele chiar dacă ele aparțin lui Shakespeare. Între film și viață există o fermecătoare confuzie și oricîte obiecții estetice savante am avea, trebuie să ne tulbure întotdeauna. La o reprezentare a filmului *Hamlet*, cînd sala era zguduită de grozava observație a «bătrînel sepiu», Shakespeare — «obișnuința e a doua natură», spectatoarea care se afla lîngă mine îmi spune cu multă tandrețe «auzi vorba noastră!» Ea credea că întîl existasem noi și după aceea Shakespeare. Ea credea, în magnifica ei candoare și incul-



**Există
o imagine
simplistă
asupra a ceea ce e
«filmic»
și ce nu e
«filmic».**
**Această imagine
falsă
face mereu
victime
printre scriitori,
afirmă prozatorul
și dramaturgul
Teodor Mazilu,
într-o suită
de amintiri
pe care
le vrea citite
la gura sobei**

în memoria spectatorului. Pentru spectatorii obișnuți, filmul e opera

tură, că Shakespeare ne plagiasse. În zadar am încercat să-l explic

mai e vise

contrariul. Din această pricină ne-am și despărțit.

Se spune că cinematograful este o uzină a iluziilor. Desigur, mai ales la începuturile sale, el a avut acest păcat de a crea o lume feerică și inexistentă. Dar foarte curând cinematograful s-a maturizat și s-a dovedit și o uzină de adevăruri. Totuși ceva din această stare de efervescentă, venită din convingerea că totul e posibil, s-a răspândit nu numai printre spectatori ci, ceea ce e și mai ciudat, și printre realizatorii de film. Mi-a fost dat să fac această observație, s-o cunosc pe pielea mea, în perioada în care am fost și eu redactor la secția de scenarii. E mult de atunci, sînt aproape



«N-am văzut pe nimeni amintindu-și dialogurile din La dolce vita» (Anita Ekberg și Marcello Mastroianni)



«În artă, orice poveste are un subtext» (Gina Patrichi, Octavian Cotescu și Dan Năuș în Bariera)

zece ani, dar mi-a rămas vie și acum extraordinara capacitate cu care regizorii se autoiluzionau... Am rămas uluit de convingerea lor că a face o capodoperă nu e mare lucru, că Fellini sau Chaplin, cu puțin efort, ușor pot fi depășiți. Nici nu începea primul tur de manivelă și ei se și vedeau încoronați la

Cannes. Judecata lor era foarte simplă, adică de ce Antonioni da și ei nu?

Mărturisesc că în această perioadă, în ciuda modestiei mele liber consimțită, nu prea m-am înțeles cu regizorii de film. Ei îmi reproșau cu foarte multă brutalitate «că nu sînt filmic», cu o brutalitate tempe-

ramentală pe care numai din partea femeilor am cunoscut-o. Dar una e cînd o femeie îți reproșează că n-ai ochi căprui, în această privință zărrurile au fost aruncate, și altceva cînd un regizor îți reproșează «că nu ești filmic». Eu m-am resemnat ușor cu acest defect, găsindu-mi refugiu în acele calități pe care natura a avut politețea să mi le dea. Nu sînt filmic, nu sînt, n-o să mă împușc din cauza asta. Dar, doamne, ce parascovenie a ieșit pînă la urmă, de risul lumii, din scenariile lor pe care le considerau filnice. Toți, profesioniști pînă la deznădejde, îmi explicau cu tandră răbdare cum un film trebuie să aibă un story, să poată fi povestit după aceea. Că numai filmul care poate fi povestit are riscul unei capodopere. N-am înțeles prea bine asta. Și Hamlet poate fi povestit foarte limpede, dar și o întimplare stupidă poate fi povestită la fel de limpede. Ei asta știau, asta spuneau. Să fie story, să fie story. Zădărnici le-am explicat eu că în artă orice poveste este subterană, îndreptată într-un sens. Altfel se transformă într-o anecdotă demnă de autobuz.

Aș vrea acum — călcîndu-mi pe inimă — să ne ridicăm și la o oarecare generalizare. Aș vrea să spun că există o imagine simplistă asupra a ceea ce e filmic și ce nu e filmic. Această imagine falsă face mereu foarte multe victime... Cîte filme pline de întîmplări neprevăzute, unse cu toate aliflile, s-au prăbușit în neant, deși la mijloc se aflau evenimente zguduitoare, ca de pildă căderea Bizanțului. Și am văzut filme foarte simple, povești de iubire dintre cele mai banale, în aparență, care încîntau și inimile spectatorilor și liniștea și exigențele criticilor.

Teodor MAZILU



scriitorii
și
filmul

Morala unor iubiri



Sint dintre scriitorii care iubesc pătimaș filmul — pînă la un sol de mazochism. Iubesc atît de adînc filmul, încît niciodată nu am încercat ispită de a face film. Niciodată nu am vrut să fiu regizor. Iubesc filmul cu atîta puritate de simțire, încît nu mi l-am dorit niciodată în literatura mea. N-aș putea să-mi ecranizez vreo năvelă, nu mă seduce deloc ideea de a transpune pe ecran vreo scriere de-a mea. De ce s-o transpun? Pentru un contract atrăgător? E un contract cu un diavol de ajuns de meschin — în pofta aparențelor favorabile. O năvelă stă bine numai pe hîrtie — dacă e bună.

Nu cred în stilul cinematografic al literaturii moderne. Se gesticulează entuziast la modernismul lui Stendhal, fiindcă romanele lui ar fi scenariu «decupate» deja. Nici vorbă. Stendhal a scris cum a scris fără să știe de cinema. El e modern în orice lume — cu sau fără film — fiindcă tot ce-a scris el ține de eterna actualitate a patimilor omenești. Ideea că literatura modernă își datorează, printre altele, atracția și forța influenței stilului cinematografic e sumară. Și ce înseamnă stil cinematografic în literatură? Înseamnă — zic insistenții — că tot ceea ce citești, «vezi!» Dacă «a vedea» e criteriul modernității aduse de cinema — atunci, slavă domnului Lumière, nici «Muntele magic» și nici «Sub vulcan» și enorm de multe alte romane moderne nu s-ar moderniza și nu se vor ecraniza, scăpînd cu viață Există romane minunate în care se vede mai puțin și se aude mai mult. Se aude cuvîntul. Cinematograful e sonor, dar asta nu înseamnă că el poate vedea cuvintele literaturii. Imaginile literaturii — născute din cuvînt — sînt altceva decît imaginile filmului sonor. Multe nenorociri — și în cineromane și-n romanele filmate — au loc din pricina rapidei confuzii dintre imaginea literară și imaginea cinematografică. Cred că numai cei care iubesc «la nebunie» filmul și literatura pot face o deosebire esențială între ele, pot pricepe că a «vedea» într-o carte e altceva decît a vedea într-un film și cită grosolănie estetică se ascunde în «a lectura» un film. După cum, în aceeași ordine de idei polemice, merită să ne întrebăm, eu întrebînd-mă după fiecare film bun, ce înseamnă aia «stil cinematografic»? Foarte mulți înțeleg prin asta acel stil care permite

să citești o carte, în întunericul sălii, într-o oră și jumătate! Aia e cinema: un subiect bun, un erou — doi eroi bine conturați, un dialog spiritual. Subiectul, eroul, dialogul — toate acestea sînt și țin de literatură. Ce faci cu aceste noțiuni în fața lui **Octombrie** al lui Eisenstein, a lui **La Terra trema**, a **Poveștilor lunii palide** sau a **Asului de pică**? Există tot atîtea stiluri cinematografice valabile cîte stiluri literare numărăm, dacă ne apucăm amocul să le numărăm.

Pentru mine, legătura fertilă între film și literatură n-o fac ecranizările sau adaptările, ci inadaptările. Ecranizările sînt în general acte culturale mai mult sau mai puțin necesare, mai mult sau mai puțin izbutite, cu un succes mai mare sau mai mic. Constat însă liniștit că nu există mari filme după mari cărți. E dovada suficientă a incompatibilității celor două imagini — sau cel puțin — a inadaptării uneia la cealaltă. **Idiotul** lui Piriev, cea mai bună ecranizare din cîte cunosc, e reușită unele asemenea inadaptări. Regizorul a înțeles că romanul nu încape în film, că nu se potrivește, și a luat doar cîteva capitole din care a făcut un film care stă bine și independent pe picloarele sale. A ofta că un film nu e dostoevskian — deși e «după Dostoevski» — că nu e caragialian sau proustian, mi se pare un semn de paupertate respiratorie. De ce să fie un film dostoevskian, dacă el n-a luat din «Crimă și pedeapsă» decît subiectul? Numai omenii care — cum zice Miron Radu Paraschivescu — n-au respirat în vecinătatea marilor opere pot crede că subiectul literar asigură suflul unui film. Cu un subiect proustian, artistul face un film viscontian. Cu un subiect dat de Pușkin, Gogol scrie «Revizorul» de Nikolai Gogol. În muzică, nimeni nu-i va imputa lui Mozart că l-a desfigurat pe Beaumarchais, luîndu-l subiectul «Nunții lui Figaro». Dar nimeni nu-l va fi cerut ca muzica sa să aibă suflul operei literare. Fiindcă muzica are statutul ei de artă independentă și suverană, iar filmul nu.

Ca scriitor, iubesc prea mult filmul pentru a nu vedea și simți în ce apăsare și tiranie îl ține literatura. El e teritoriul pe care nenumărați scriitori, din toată lumea, își exercită vanitățile brutale de primadone și megalomanii de Salvador Dalí. Impresari, producători, mari case de film își închipuie — în marele «respect» pe care-l au față de cinema... — că scriitorii, literații, pot salva

dialogul unui film, iar prin dialog tensiunea și desigur imaginea (deși unii dintre ei au estetica lor specială și lasă imaginea, operatorului...). Foarte încîntător mi se pare pentru morala mea faptul că nu cunosc nici un mare sau, mă rog, bun scriitor care să se fi dovedit genial dialoghist de cinema. Faulkner care, cu cel mai lucid dispreț, nu se ducea să vadă filmele la care «lucrase» dialogul — e exemplul cel mai încurajator pentru mine. Chipul lui Scott Fitzgerald la Hollywood adaptînd «Pe aripile vîntului» — unde nu l se permitea să schimbe o vorbă din dialogurile lui Margaret Mitchell și omul urla de furie pînă la cer — e celălalt exemplu însofletitor cu care apar filmul de amatoritic literar, dar și pe literat de a vedea în film un violon d'Ingres. Pentru mine, marii scriitori al filmului nu sînt marii scriitori din Larousse sau din panoramele literaturii pe cît de moderne pe atît de universale. Nu. Nu cred în scenariile pe care le-ar fi scris cu geniu, Mann, fie el Thomas sau Heinrich. Un gînd bun îmi spune că nici unul n-ar fi pierdut un an, doi cu așa ceva, cînd pe lume există Orson Welles, Fellini, Visconti și această Susso Cecchi d'Amico, lîngă Age și Scarpelli. Nici un mare scriitor nu va pricepe filmul ca această doamnă, obscură pentru cultura de prejudecăți și liceu a lumii, numită de-a pururi fascinant pentru mine, Susso Cecchi d'Amico, scenarista lui Visconti, Fellini, a lui De Sica, a nenumăratelor filme neo-realiste, de la care nu știu să avem romane sau poeme, dar fără de care n-am avea «Hoții de biciclete». Din punctul meu de vedere, strict personal, Susso Cecchi d'Amico — pierdută pe genericul lui «Rocco...» lîngă alți 3—4 scenariști — e infinit mai importantă pentru cinema și artă decît toate filmele de amatoric sofisticat semnate de Alain Robbe-Grillet.

Nuanțînd, voi spune că ce mă interesează în relația dintre film și literatură, ca scriitor, nu e impunerea unui specific ocult și estetizant, ci a unei morale. O morală în care dragostea — de atîtea ori invocată în pornirea sentimentală a acestei mărturisiri — să se convertească în respect mutual și reciproc, într-o seriozitate care să excludă impostura, în credința dreptului suprem la originalitate.

Radu COSAȘU



O definiție neorealistă pentru cinematograful realist: lumea filmului și lumea reală în aceeași imagine (Hoții de biciclete)



O permanență a filmului românesc



Oamenii de litere și cinematograful — iată un pasionant teritoriu de investigație, nu numai istorică, nu numai estetică, ci și într-o perspectivă mai aplicată, cea a permanențelor, a valorilor actuale la care au condus adevăratele experiențe ale trecutului. Dacă parcurgem călăuziți de un asemenea interes presa românească a unei jumătăți de secol, arhivele de documente și colecțiile de manuscrise, n-o facem doar pentru a satisface un zel vecin cu monomania, ci pentru a descifra aria și aspectele concrete, intime, ale unui fenomen prezent în cultura națională: felul în care o artă nouă, un mijloc de educație nou, cinematograful impunându-se treptat conștiinței epocii, se interferează cu una dintre zonele de prestigiu și solidă tradiție — conștiința literară românească.

O carte posibilă

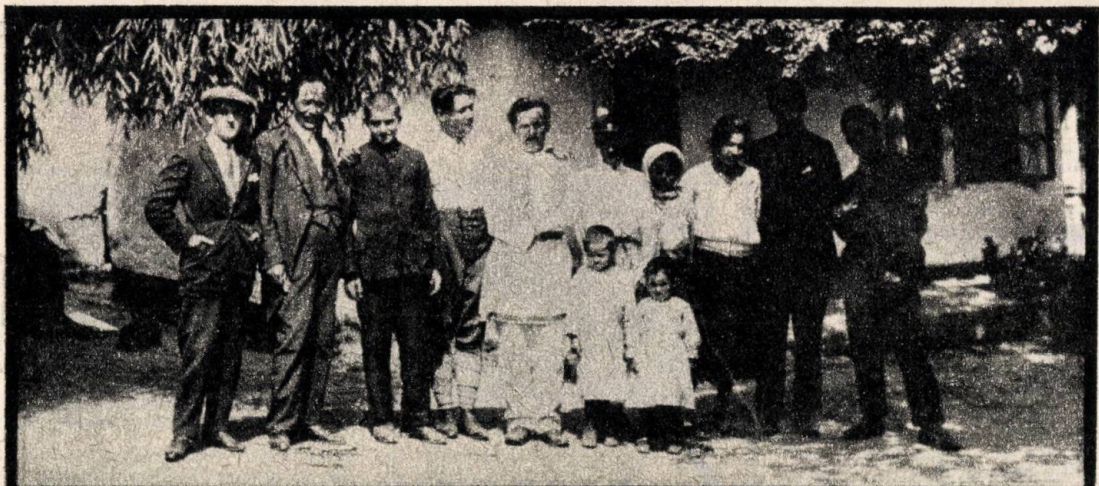
O carte despre interferențele literaturii cu cinematografia la noi, o carte pe care mi-o doresc, poate fi o antologie a textelor despre cinematograful și despre filme scrise de «scriitorii-spectatori» și «scriitorii-critici de film». O antologie care ar cuprinde prima cronică de cinema semnată în 1910 în «Scena» lui Sorbul și Rebreanu, cele mai pertinente cronici semnate în anii '30 de scriitorii titulari de cronică cinematografică — un Gib Mihăescu, Roll, Camil Petrescu, Emil Botta — cronici studiu ori pilule de câteva rânduri, articole de problemă, despre filmul românesc și specificul național, despre film și literatură ori film și teatru, semnate pe parcursul anilor de Mihail Sebastian și Liviu Rebreanu, C. Noica și George Călinescu, Mihail Dragomirescu ori Tudor Vianu.

O asemenea carte despre scriitorii și cinematograful poate fi făcută și altfel: ca o investigație în universul intim al existenței omului de litere, om al epocii sale, o epocă pe care nu puțini o numesc epoca «cinematografului». Cât de interesant ar fi să punem laolaltă notațiile de spectator de cinema din jurnalele scriitorilor, de la cel al lui Rebreanu la cel al lui Miron Radu Paraschivescu, să punem laolaltă răspunsurile scriitorilor noștri la anchetele presei: «Ce credeți despre cinema? Despre filmul românesc? Despre criminalitate în raport cu cinematograful? Despre teatru și cinema?», răspunsurile unor oameni care se dovedesc

**Alexandru Macedonski,
Liviu Rebreanu, Camil Petrescu,
George Călinescu, Tudor Vianu,
Ion Minulescu, Hortensia Papadat-Bengescu,
Victor Eftimiu, N.D. Cocea,
Panait Istrati, Tudor Arghezi — iată
numai câțiva dintre scriitorii care și-au
înscris numele în istoria
filmului românesc**



Victor Eftimiu (cu baston), având în stînga pe regizorul Jean Mihail, în timpul turnării filmului *Trenul fantomă*



I.C. Visarion (al doilea din stînga), în mijlocul echipei și în decorul filmului *Legenda celor două cruci*

nu numai fideli, ci și competenți spectatori ai cinematografului — un Minulescu, Bucuța, Eftimiu, Sebastian, Hortensia Papadat-Bengescu, Alexandru Davilla, Emil Isac și alții.

Cel mai apropiat de acest domeniu, al legăturii intime trăite, prin participarea la spectacolul cinematografic, ni se pare reflexul pe care ea îl capătă în chiar actul de creație literară. Mă refer la spectacolul de

cinema la care participă eroul literar, locul pe care îl ocupă în preocupările sale, ca parte constitutivă a vieții de zi cu zi. Descrierea atmosferei cinematografice sau, și mai adînc, structurile literare influențate de cinematograf, pe care scriitorul le adoptă, reprezintă o altă zonă de interes pe care o ilustrează sonete și poeme, schițe ori chiar romane, pe care le semnează Rebrea-

nu, Eftimiu, Cezar Petrescu, Bogza, Călugăru, Peltz și alții.

Într-o asemenea carte despre cinematograf și literatură pe meridianul nostru, un loc central îl ocupă firesc implicarea scriitorului în actul de creație cinematografică. Nu este vorba numai de ecranizări. Dar, chiar în acest domeniu, este încă destul loc pentru a studia ce s-a



N.D. Cocca (al patrulea din stînga) într-un grup de cineaști.

întîmplat cu Venea o moara pe Siret și cu Ciuleandra, cu Bălcescu și cu Setea — pe de o parte, ca opere ecranizate cu participarea omului de literă — iar pe de altă parte cu Păcat, cu Năpasta ori cu Noaptea furtunoasă — și Felix și Otilia — opere în care, pentru literat depune mărturie cineastul.

Omul de literă pe platoul de filmare

Tentația cinematografului, experiență în care se angajează scriitorul, poet, prozator, dramaturg, constituie o zonă aparte a istoriei cinematografului național, o aventură a omului de literă care încearcă să devină scenarist, regizor, cineast. Deschiderea cinematografului național, încă din epoca începuturilor ei, către oamenii de literă — să nu uităm de consilierii și colaboratorii lui Leon Popescu care sînt, în 1913, Gârleanu, Eftimiu, Rebreanu, Lecca, Căcea și Sorbul — se constituie ca o permanență pe parcursul întregii ei existențe. Patrimoniul scenic care s-a constituit de-a lungul anilor — încercările lui Rebreanu din 1913 (comedia «Ghinionul») și drama socială «Un vis năpraznic» și pînă la scenariile lui Camil Petrescu din anii '40, de la scenariul lui Alexandru Macedonski la cele ale lui Dan Botta, G.M. Zamfirescu, Tudor Arghezi, Panait Istrati și Victor Ion Popa, ori la schițele de scenariu creionate de Bogza, Adrian Maniu, Bucuța și Cezar Petrescu, totul adunat laolaltă depășește nivelul simplei curiozități, el devine mărturie unei experiențe care, nevalorificată pînă la capăt la vremea ei, își poate dezvălui din perspectiva istorică interesul actual.

Omul de literă își leapădă în alte cazuri unelele, pentru a se angaja direct în mecanismul cinematografic, ca producător ori ca regizor, Mihail Dragomirescu, Camil Petrescu, Victor Ion Popa, Fundoianu, Bucuța, Vianu și Bogza, ori mai recent George Macovescu, Mihnea Gheorghiu, Titus Popovici, Eugen Barbu sînt dintre cei care în organisme cinematografice românești, ori direct pe platou, au încercat să aducă în producția cinematografică viziunea omului de cultură în practica creării filmului. Și această experiență merită interesul investigației critice.

O pagină de scenariu, un sonet dedicat unei actrițe, o notație de jurnal despre forța de șoc a unui film văzut recent, o fotografie în mijlocul unei echipe de filmare, un act de decizie, ori pur și simplu un contract prin care scriitorul se angajează în raport cu cinematograful, o cronică ori un studiu savant despre cea de-a șaptea artă, toate laolaltă alcătuiesc un teritoriu al interferențelor, al legăturilor firești dintre literatura națională, dintre oamenii de literă români și cinematograful ca fenomen al vieții culturale.

B.T. RÎPEANU

microsociologie

Filmul și renașterea

**În era televiziunii,
în deceniul acuzat ca «ucigaș»
al literaturii,
producția mondială de carte
a crescut de la 3 la 4,5
miliarde exemplare**



Filmul și-a găsit în literatură un mare izvor de inspirație și — la rîndul său — a făcut să renască multe valori literare. Cînd a apărut, filmul a fost acuzat că «asinează» teatrul și cartea (documentele vremii îmi sînt martore). Cu sora cea mică a filmului (ca vîrstă), televiziunea adică, s-a întîmplat la fel. (Chiar dacă faptul se petrece în spirală, istoria totuși se repetă.) Unele minți — deloc luminate — au declarat că literatura își poate lua adio de la îndelunga ei viață manuscrisă și tipărită. Pare curios (azi), dar așa este.

Omenirea însă dispune în prezent de numeroase mijloace științifice care demonstrează exact **inversul**. Haideti să vedem — așadar — ce se demonstrează.

Este drept că efectele televiziunii sînt mai greu de controlat, pentru că ele se produc asupra oamenilor și nu asupra obiectelor. Cercetătorii totuși nu ezită — spunea un mare cercetător — să forțeze uneori lucrurile, pentru a ajunge la rezultate cît mai concrete. Așa, de pildă, televiziunea — ca fenomen — a făcut — printre altele — să se schimbe și punctul de vedere asupra **difuzării** cărții, aducînd-o mai aproape de cititor. Bibliobuzele, «cartea prin poștă», abonamentul la o anumită ediție rară, organizarea de librării la locul de muncă — toate acestea se datorează influenței aparatului cîșnic denumit «mic ecran». Pare curios, dar asta este! Așa, de pildă, un mare trust din Japonia, pe nume OAEE, a organizat cîteva librării și standuri de cărți ale bibliotecii în holurile cantinelor. Rezultatul? Creșterea cu aproape douăzeci la sută a vînzărilor de cărți și cu douăzeci și trei la sută a numărului de cărți împrumutate.

● Iată o altă concluzie interesantă revelată de UNESCO. Televiziunea a făcut, la **prima vedere**, să scadă vînzarea unor cărți. Întrebarea este: despre ce cărți este vorba? Răspunsul este: despre cărți proaste. «Avînd mai puțin timp, oamenii aleg cărțile bune și le aleg — în cea mai mare parte — pe baza recomandărilor televiziunii», spunea cu mul-

tă sinceritate directorul marii biblioteci municipale din Philadelphia (patru milioane de volume împrumutate anual). În același timp, televiziunea este cea care a făcut să crească interesul pentru literatura istorică, pentru literatura-document, pentru povestirile consacrate călătoriilor ș.a.m.d. Curios? Dacă te gîndești bine — nul

● Odată cu dezvoltarea televiziunii, a crescut și numărul titlurilor publicate și al tirajelor. În deceniul 1952—1962, deceniul care a fost acuzat ca «ucigaș» al literaturii din cauza urlăsei dezvoltări a televiziunii, producția mondială de cărți a crescut foarte mult (de la trei miliarde de exemplare, la începutul perioadei, la patru miliarde și jumătate în final).

Pare curios, dar așa este: în lume se publică azi mult mai multe cărți decît înainte de era televiziunii.

● «Francezii citesc puțin». Afirmatia pare curioasă, dar este reală. «În ultimul timp, francezii citesc mai mult datorită emisiunilor literare tv.» Afirmatia nu mai pare curioasă și este la fel de bazată pe realitate. Un sondaj mai vechi prezenta următoarea situație foarte interesantă: una dintre emisiunile literare (și anume «Lectură pentru toți») era vizionată de douăzeci la sută din numărul total de telespectatori (ar fi fost mai mulți, dar ora programării era cam tîrzie. Să nu uităm că literatura, ca și somnul, ca și dejunul, este o chestiune de oră). **Nouă** la sută din cei care urmăreau emisiunea au declarat că s-au decis să cumpere cel puțin una din cărțile recomandate în fiecare emisiune. Dar nouă la sută înseamnă o creștere a tirajelor cu cîteva zeci de mii de exemplare la respectivul titlu de carte. Și se dă — printre altele — exemplul lui François Mauriac (cartea lui, «Thérèse Desqueyroux», vîndută în 38 de ani doar în 79 000 de exemplare, a ajuns la 680 000 după discutarea ei la tv).

Este ceva, nu?

Meditînd la relația literatură-televiziune, multe lucruri par curioase la prima vedere.

Dar numai la prima vedere.

Alexandru ȘTARK

Critica artei a șaptea



Alături de arta cea mai tânără s-a înfiripat și critica cea mai tânără. Rămânând filmul în mod hotărât epic, critica de film a început și ea prin a fi surprinzător de epică. Explicația e simplă. Căutându-și chip propriu, în sensul specificității artistice, filmul a împrumutat masiv de la celelalte arte moduri de a vedea lumea. Pilda capitală a luat-o de la literatură, vreau să spun de la proza narativă. Dacă s-ar fi inspirat mai curajos din felul de a fi al poeziei lirice, filmul n-ar fi avut probabil parte de o critică atât de epică. Filmul a primit însă sugestii și de la poezie, teatru, arhitectură, și astfel cronicarii vorbesc de lirismul viziunii cinematografice, de plastică imaginii, de tonalitatea intensă a tablourilor, de tehnica dialogului, de arhitectura filmului... Când povestește ce s-a întâmplat într-un film, cronicarul dă impresia a fi citit un roman și a-l rezuma. Asta înseamnă că filmul a fost relativ prost, iar cronicarul absolut naiv. Multe referiri la muzica filmelor par cronici de concert, multe reflectii cu privire la imagine par cronici plastice, adică de expoziție. Să se observe că, în materie de critică de film, sînt firave evaluările ce privesc imaginea — nu neapărat calitatea culorilor sau a contrastelor, nici surpriza creată de unghiuri, ci limbajul imaginilor, efectul în linie artistică derivat din succesiunea cadrelor, dinamica în sens emoțional. Critica de film a rămas, în parte, o critică literară, esențial narativă, cu vagi infiltrații din critica de artă plastică, de poezie și de teatru. Critica imaginii, a elementului specific artei a șaptea, încă își verifică unelele. Muzica de film a rămas în genere element ilustrativ și cronicarul de film nu

pare contrariat de această realitate. Iată, actorii — el și ea — schimbă replici «tari», scena e dură, finalul cutremurător. Regizorul «bagă» imediat muzică tare și ne arată o salcie aplecată de vînt. Eu aș vrea ca muzica aceea să răsună în mine, în vecinul meu de pe scaun, nu neapărat în sala întreagă devenită sală de concert! Cer mai mult imaginii, montajului. Unui regizor de talia lui Wajda i-ar conveni un operator de calibrul lui Dali. Când încearcă să rezume epica unui film, cronicarul e sedus de ceea ce se simulează și nu de ceea ce se sugerează. În situația aceasta, îl propun acestui comentator să se ocupe de fapte ce țin de ambianța sălii, mai interesante oricum decît aspectul narativ al unui scenariu. Care ar fi acele fapte de ambianță? Spectatorul de film știe, de exemplu, că ecranul e absolut plat, asta nu-l împiedică să vadă spațiul, adică adînc. Sau: de ce în sala de cinema, spre deosebire de cea de concert, se mai poartă conversații, fie și în șoaptă? Spectatorii simt nevoia să-și spună din cînd în cînd cîte ceva. Tentația e omenească: eu, cînd prevăd ce se va întîmpla în secvența următoare a filmului, simt nevoia să-l comunic vecinului continuarea. Numai ca să nu par nedelicat, tac. De ce la film nu se joacă șah, remy, table, cărți? Oare numai din cauza întinericului din sală? Un critic cu vederi largi ar putea răspunde și la asemenea întrebări. Omul se duce la film ca, timp de două ceasuri, să nu se gîndească la nimic altceva decît la dreptunghiul luminat din față. Sau pur și simplu să procure idei. Eu mă duc la film ca să mă întîlnesc cu mine însumi: furat de imaginea din față, scufundat în întinericul sălii, devin pentru o clipă ceea ce știu de fapt că sînt. Ieșit în vîietul străzii, parcă am coborît de pe scara unui avion abia aterizat... După ce a urmărit un film al lui Chaplin, cineva a constatat că-i dispăruse de pe genunchi căciula, o căciulă scumpă, de miel. În timp ce omul rîdea cu gura pînă la urechi de năzdrăvăniile sublimale ale lui Chaplin, cineva-i sustrăsese obiectul. Dar despre furt a aflat la urmă, cînd se făcuse lumină în sală.

Ion LOTREANU

ecranizări posibile și...

Propuneri de protagoniști



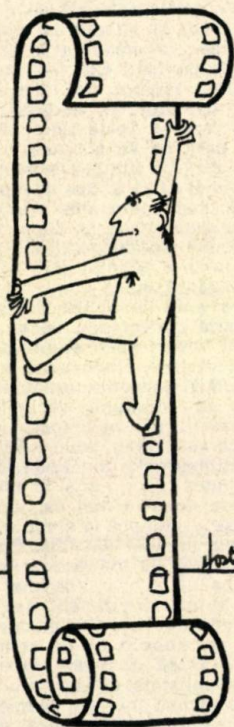
Fără a fi nici critic cinematografic, nici regizor, nici operator și, pînă la proba contrarie, nici scenarist, mă gîndesc, intrînd, o presimt bine, să fac totuși cîteva propuneri de posibili protagoniști pentru viitoare filme românești. Supărînd (poate) nume sonore ca: Liviu Ciulei, Sergiu Nicolaescu, Manole Marcus, Andrei Blaier, Gheorghe Naghi, Gheorghe Vitanidis, Iulian Miha, Geo Saizescu, Constantin Vaeni și alții, țin să spun totuși, că destul oameni cu har, actori cu o stea de aur pe umărul stîng, au rămas, habar n-am de ce, inexplicabil, poate, pe dinafara careului, mai mult a «dreptunghiului magic» de pînză, umbre, lumini, pasiuni și iluzii a ecranului de proiecție.

Echipe de filmare pe care, de altfel, le aplaud ori de cîte ori am prilejul, au lăsat, nu știu de ce, pe dinafara distribuției și a unghiului de filmat, actori de vocație și forță, de profesionalism, cum ar fi: Nicolae Dinică, pe care mi-l imaginez foarte

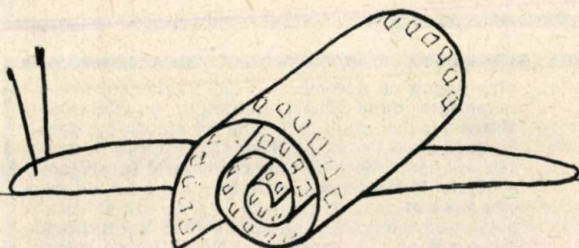
bine jucînd cu aplomb pe Fred Vasilescu, într-o ecranizare după Camil Petrescu, pe **Cristina Stamate**, mai mult decît aptă să «facă» pe Kera Duda din Filimon, pe **Nicu Constantin** în care văd o variantă Marin Mirolu, dintr-o altă ecranizare a «Steii fără nume» a lui Sebastian, pe **Alexandru Arșinel**, în care-mi place — și nu ezit să scriu asta — să întrezăresc un aparte Rică Venturiano, într-o altă nouă ecranizare a «Noptii furtunoase», pe **Sebastian Radovici**, puțin face, desigur, un cel puțin meritoriu Ladima, într-un eventual «Pat al lui Procust», pe **Sergiu Ciolu** în care oricînd văd un eventual Ionică Pară, într-o peliculă «Să nu-ți faci prăvălie cu scară» după gorkiana, solida comedie tragică a lui Eugen Barbu.

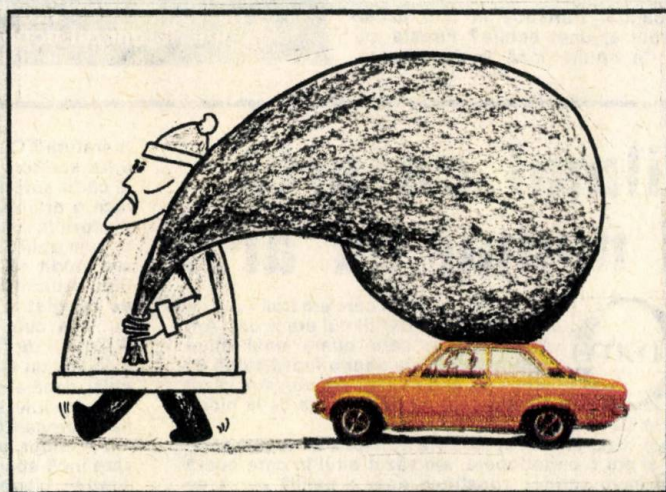
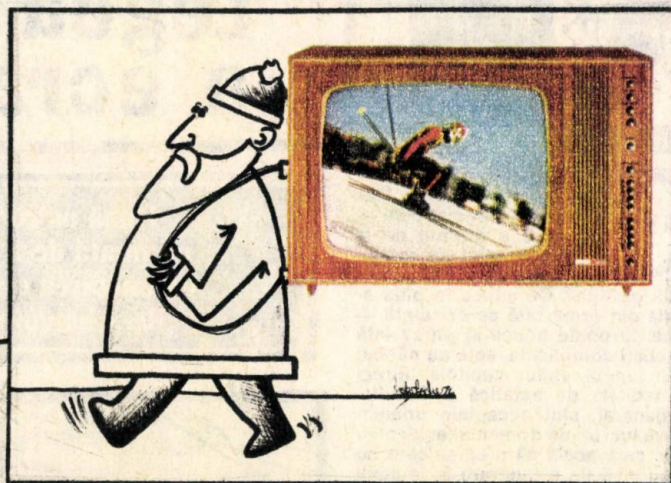
Crezînd în spusele unui mare spirit european și universal ce bîntuie la modul superior, la epoca noastră, că «cinematograful este aproape un destin al omului, setea lui de alt spațiu, de altă libertate, de o altă justiție și, mai ales, setea lui de fantastic...», vă afirmă și subsemnatul, cu modestie, nu umilă — să fim înțeleși — dar cu insistență, că trebuie înțeleasă, azi mereu mai bine, analogia dintre peliculele cinematografice și condiția de **facto** a vieții noastre sufletești. Gîndind la ea, îmi face o reală plăcere să afirm că a face, greșite sau nu, propuneri de protagoniști, înseamnă a crede, a miza, a încuraja cinematograful românesc, a depune mărturie, fie ea și în anticipație, pentru el, a-i rezerva un capitol de flori în inima ta.

Dan MUTAȘCU



EU, IERÎ AM VĂZUT UN
FILM CU OAMENI ADEVĂRAȚI







Legea de aur a ecranizării



Ce înseamnă a ecraniza o operă literară și — mai ales — care e drumul de la personajul de roman (să zicem) la perso-

nalul de film? Ce aduce în plus acesta din urmă față de cel dintâi — și ce nu poate aduce în plus? Iată întrebări complicate, care au născut de-a lungul anilor capitolul întregi în tratatele de estetică a filmului. În general, sînt acceptate unanim cîteva lucruri de domeniul evidentei, între care acela că o ecranizare nu trebuie să fie o ilustrare în imagini a conținutului unei cărți. Dar ce și cum trebuie ea să fie? Aici, punctele de vedere — de la afirmații categorice pînă la nuanțe, de la chestiuni de detaliu pînă la probleme de esență — sînt multe și diferite. Nu le mai amintesc, vă sînt probabil (cel puțin unele din ele) cunoscute. Nu luați, prin urmare, însemnările ce urmează drept o nouă «contribuție» la teoria ecranizărilor, ci exact ceea ce am vrut din capul locului să fie ele: un fel de «fragmente». Subiectul lor comun: a ecraniza, ecranizare.

Imposibila ecranizare

«Ploaia încetase și ultimele rămășițe de nouri se împrăștiaseră cu totul... Cu veșmintele ude și părul în dezordine, rătăcea în întunericul nopții, căutînd un locaș de adăpost...»

Poate fi transpus în film acest început al unei schițe? Firește că da. Ce spune însă în continuare

Dacă un roman e o oglindă plimbată de-a lungul unui drum, ecranizarea e o oglindă plimbată de-a lungul unei alte oglinzi



Nimic nu se pierde, totul se transformă:
Clopote la miezul nopții (Falstaff) de Orson Welles

Filmul ca artă și numai ca artă



Am văzut un film în care era transpus un celebru roman, dar filmul era prost. Am văzut altul în care opera unui mare scriitor constituia doar o firavă sursă de inspirație, și filmul nu era rău. Am văzut un altul care nu se reclama de la nici o operă literară și era o capodoperă.

Am văzut un film în care era transpus un roman celebru și era o capodoperă; am văzut altul în care opera unui mare scriitor constituia doar o palidă sursă de inspirație, și filmul era cel puțin bun; am văzut altul care nu pornea de la nici o operă literară și era un film prost. Ce are a face literatura cu filmul? Dar filmul cu

literatura? Cunosc tablouri celebre inspirate din opera unor scriitori, dar cunosc și tablouri, la fel de celebre, ai căror autori au fost, în exclusivitate, pictori. Ce are a face o artă cu alta? Există o singură relație, stabilită de dorința unui producător (sau regizor), de a valorifica textele unor scriitori care n-au avut posibilitatea, sau nu s-a gîndit să scrie pentru film sau să se exprime în film. Aparatul de filmat nu este unul de fotografiat, de înregistrat numeric pe celuloid, scriitorii și cărțile lor, așa cum înregistrăm, plat, peisaje din călătorii. Aparatul de filmat este o pensulă, sau o dală, sau un pian, sau un stilou, sau un cărbune de desen. Regizorul, chiar dacă a plecat de la un roman sau nu, el creează (sau trebuie să creeze) artă cu instrumentul său. Nu ne interesează biblia în cazul lui Michelangelo, ci arta lui. A, sigur, un regizor poate face o asemenea ecranizare înclt spectatorul va vedea nu un film, ci romanul ilustrat. Literatura a fost în acest caz respectată, dar unde e Filmul? Nici nu e un film, nici literatură, e digest-ul unui roman în diapozitive, pentru uzul semidoctilor. Cu rezerva că acești «semidocti», mai

schita?

«Ajunse, fără să știe, lângă cripta învechită și roasă de vremuri a mînăstirii, de care, apropiindu-se mai cu atenție, o mirosi și o linse de vreo 56 ori în șir, fără să obțină nici un rezultat».

Poate fi ecranizat, poate și vizualizat acest pasaj cît se poate de epic, de altfel? Firește că da, și presupusul film va deveni grotesc și absurd pe măsura textului. Mergem mai departe.

«Contrariat, își scoase atunci spada și năvăli în curtea mînăstirii... Fu însă repede îndușoșat de privirea blîndă a unei găini ce îi ieșise întru întîmpinare și care, cu un gest timid, dar plin de caritate creștină, îl pofti să aștepte cîteva momente în cancelarie...»

Acest pasaj mai poate fi ecranizat? Nu.

Poate deveni personaj de film acest personaj literar:

«Cotadi este scurt și pîntecos, cu musculatura proeminentă, cu picioarele îndoit de două ori în afară și o dată înăuntru și veșnic neras... Cea mai mare plăcere a lui Cotadi... este... să caute să atragă cu șiretenie pe cîte un client al său în discuții... pînă ce reușește, iuțind tonul, să facă să fie cel puțin o dată contrazis — pentru a răspunde interlocutorului său prin mai multe lovituri puternice ce le dă în dușumea cu muchea unui capac de pian, pe care îl are înșurubat la spate...»? Nu. Prozele lui Urmuz (din ele am citat, pentru a da un singur exemplu) nu pot fi ecranizate. Asociația de idei (fie ea și absurdă) nu poate fi tradusă în imagini (fie ele și absurde). Există o literatură (și nu mă refer la poezie, ci la proză) în fața căreia cinematograful este neputincios.

Reticența față de tragic

Din mîile de ecranizări de ieri și de azi, cele mai puține (un număr infim) sînt cele ale tragediilor anti-



Un academism de factură superioară:
Hamlet de Laurence Olivier

curînd sau mai tirziu, au posibilitatea să detecteze adevărata artă, doar regizorul este acela care va rămîne pe vechea poziție...

Mai există o relație: aceea pe care un spectator neavizat o face între un film și baza de plecare a acestuia, spunîndu-și că filmul a fost condiționat de un scenariu cu o mare valoare literară. Relația e falsă, nu trebuie să acordăm unui produs artistic calificativul de «operă», legîndu-l de altă formă a artei. Discuția în jurul raportului «literatură-film» e tot atît de binevenită ca și o discuție pe marginea relației dintre un concert pentru harpă și epigramă, de pildă. Toate aceste divagații se nasc de fapt din neîncrederea în film ca artă de sine stătătoare și din necunoașterea caracterului cu totul special al scenariului. Un regizor poate face un film plecînd de la un scenariu conceput de la bun început sub formă de decupaj, sau de la un scenariu propriu-zis, sau de la un roman (sau o piesă) cu mari calități cinematografice, sau doar de la un subiect născut peste noapte, auzit în tramvai, povestit de cineva, sau de la un roman din care nu păstrează decît subiectul.

De ce să-l cerem neapărat unui autor de filme să transcrie exact pe peliculă o carte sau altă? Brîncuși ar mai fi fost Brîncuși dacă i-ar fi cerut cineva să sculpteze Comedia umană? Un regizor trebuie să-și mărturisească: eu vreau să spun prin film, și cu mijloacele filmului, ceea ce am în minte, ceea ce trebuie să comunic celorlalți. Sau: am descoperit că scriitorul X a spus înaintea mea același lucru. Eu cred că pot să-l spun mai bine, cu uneltele mele, dar în nici un caz n-am să mă apuc să-l «ilustrez». Literatura ilustrată, cu poze de film, e apanajul magazinelor de mare tiraj care-și propun să nască în capul cititorilor impresia că ar fi cuțli.

Mai există totuși o relație între literatură și film pe planul satisfacției sau insatisfacției artistice a spectatorului.

Dacă un film e bun, spectatorul e mulțumit, indiferent dacă regizorul a dezvoltat o idee născută în capul său, în timpul unei crize de gestație sau a prelucrării unui roman falimos. Fără îndoială, spectatorul va fi infinit mai mulțumit dacă filmul foarte bun pe care l-a vă-



Lungul drum de la cuvînt la imagine: Pădurea spînzuraților de Liviu Ciulei

chității. Împrejurare curioasă, fiindcă Pasolini (*Oedip Rege*) sau Cacoyannis (*Electra*) au arătat cît de diferite și insolite pot fi modalitățile de abordare cinematografică a acestor opere. Care să fie cauza? Poate faptul că întotdeauna cinematograful a asimilat dintr-o operă literară mai ușor sentimentul dramei decît pe cel al tragicului. Tiparul tragediei cuprinde prea puțin elemente expositive pentru «foamea» de evenimente a cinematografului. Reticența acestuia față de tragedie este, într-un fel, dar numai într-un anumit fel, una (cît se poate de specifică) față de cuvînt.

Capodopere în așteptare

«Cel trei mușchetari» a fost ecranizat în nenumărate rînduri. La fel și «Mizerabili». Și «Contele de Monte-Cristo». De cîteva ori și «Dama cu camelii». Mult mai instructivă este însă lista operelor neecranizate încă. Iată numai cîteva: «Demonii» de Dostoievski, «Condiția umană» de Malraux, «În căutarea timpului pierdut» de Proust, «Doctor Faustus» de Thomas Mann, «Ciuma» de Camus, trilogia lui Faulkner: «Cătușul», «Conacul», «Orașul»... Aș fi curios să văd odată și odată chiar și «Iliada»...

Claritatea care incurcă

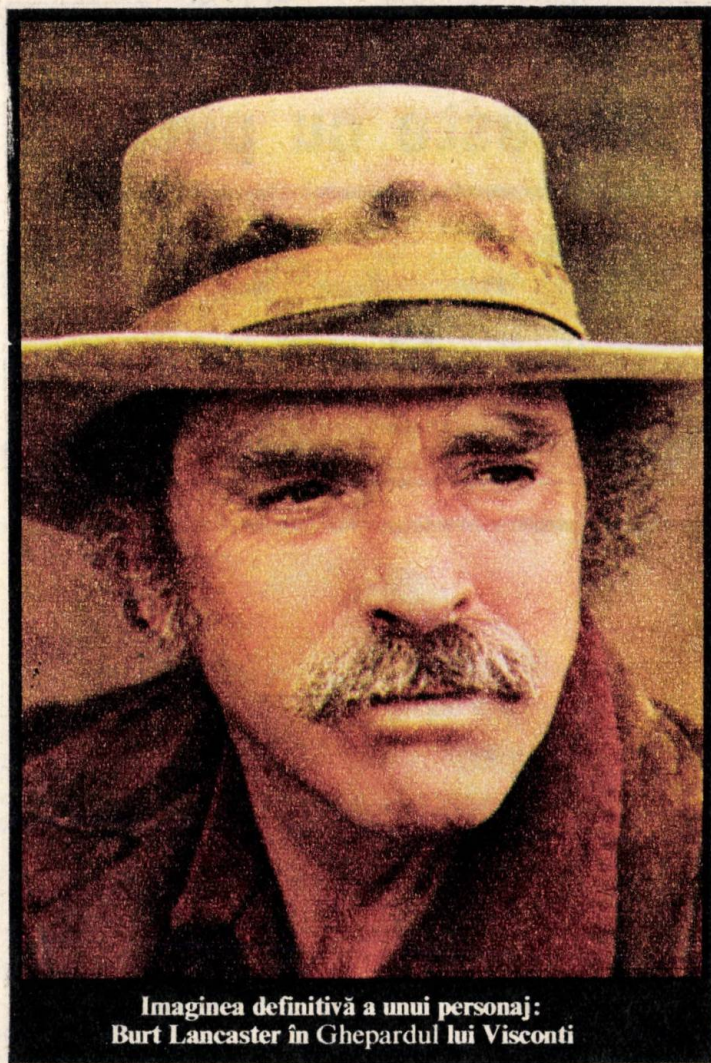
Un caz (între altele) destul de semnificativ pentru o serie de probleme mai generale legate de ecranizare, mi s-a părut întotdeauna des-

tinul cinematografic al operelor lui Hemingway. S-au făcut filme după cărțile scriitorului dar — ciudat — niciunul nu ajunge la substanța textului. Și totuși Hemingway pare autorul cel mai ușor de ecranizat: dialoguri și, în rest, indicații de regie, un adevărat decupaj concis, clar — iată proza sa, la prima vedere. Eșecul cinematografului în fața cărților și personajelor lui Hemingway reprezintă, totuși, un câștig pe plan teoretic: cu cît textul literar — învățăm de aici — este mai cinematografic, cu atît riscul ecranizării de a se transforma într-un pleonasm fără acces la ideile fundamentale ale cărții este mai mare. Există, prin urmare, opere atît de «făcute» pentru a fi ecranizate, încît trebuie evitate de regizori...

zut, i l-a readus în conștiință pe marele scriitor cutare sau cutare. Filmul este, pe măsura valorii sale artistice, un act patriotic. Spectatorul va fi mîndru că filmul extraordinar, pe care l-a văzut, s-a născut din romanul extraordinar al unuia dintre scriitorii români de frunte. Dar spectatorul va fi cu atît mai mîndru dacă acest film este extraordinar, fiindcă se înrudește cu alte arte ale țării noastre: iată, imaginea se trage parcă din Grigorescu, din Luchian sau Ciucurencu, muzica descinde din muzica poporului nostru și din Enescu, actorii duc mai departe o glorioasă școală de interpretare și nu

arta lui Charlot sau așa mai departe.

Deci relația literatură-film e falsă prin îngustimea ei, fiindcă e doar un aspect, un singur aspect al unei probleme deosebit de importante: aceea a integrării filmului ca artă independentă în contextul celorlalte arte, în care noi românii am strălucit și strălucim. Filmul nu e nici sclavul, nici valetul, nici ordonanța, nici boul care să tragă carul altuia. Nu neagă nimeni că există pe lumea asta și regizori care n-au nimic de spus și care, pentru a parveni în categoria creatorilor, își leagă numele de al unui scriitor, fără să aducă în filmele lor nimic



**Imaginea definitivă a unui personaj:
Burt Lancaster în Ghepardul lui Visconti**

Un paradox

O capodoperă a lui Visconti: ecranizarea «Ghepardului».

Un eșec al lui Visconti: ecranizarea după «Străinul»

*

Pădurea de simboluri

Două exemplare ecranizări: **Moara cu noroc**, după Slavici, de Victor Iliu; **Pădurea spinzuraților**, după Rebreanu, de Liviu Ciulei.

Filmele au rotunjimea clasică a textelor care le-au inspirat. Păstrînd

firul epic original, ele lasă să se vadă ideile — și propoziția ar suna comun dacă nu am ști ce drum lung este pînă la ceea ce se numește **ideea în imagini**. Ce demonstrează, pe un plan mai general, aceste două opere de excepție? Mai mult ca sigur, faptul că **nimic nu se pierde, totul se transformă** — adică legea de aur a oricărei ecranizări. Aceste două admirabile pelicule, aparent știute, își au încă taine care trebuie descifrate. Pădurea lor de simboluri crește în continuare sănătos...

Drumuri către Shakespeare

Cred că nici o altă încercare nu se dovedește mai revelatoare în ce privește specificul, limitele și grandoearea unei ecranizări decît confruntarea cinematografului cu opera shakespeareană.

— **Hamlet**-ul lui Laurence Olivier, de pildă, rămîne un model (reusit) de apropiere cuminte, prudentă pînă la un academism de factură superioară, de opera literară. Exemplu tipic de ecranizare în care cinematograful nu este decît un suport al textului scris.

— **Falstaff**-ul lui Orson Welles sau **Hamlet**-ul lui Kozîntsev cinematografiază (dacă se poate spune așa) textul. Respectîndu-l în întregime spiritul și litera, își iau totuși fată de el libertățile pretinse de specificul artei filmului. Modele de ecranizare în care opera literară și aceea cinematografică se află într-un raport de intercomunicare.

— **Macbeth**-ul (**Tronul înșelător**) lui Kurosawa păstrează cîteva legături de substanță cu textul, dar se dezvoltă de sine stătător. Exemplu de ecranizare independentă, în care opera literară e dominată de cinematograful, rămînînd mai curînd un simplu suport al acestuia.

*

Dacă un roman (și, prin extensie, o operă literară) este o oglindă plîmbată de-a lungul unui drum, ecranizarea unei opere literare este o oglindă plîmbată de-a lungul unei oglinzi... «între oglinzi paralele» — cum ar zice fila cărții...

Ecranizarea nu reprezintă, în fond, decît o tandră și nesfîrșită gilceavă a cinematografului cu literatura.

Aurel BĂDESCU

În plus, cel mai adesea sărăcind opera literară. Relația dintre film și literatură? Există, așa cum trebuie să existe între film și pictură, între film și muzică, între film și arhitectură; așa cum, există relația dintre lanul de grîu și soare, și ploale, dintre Ceahlău și zăpadă, dintre valurile mării și sutele de catarge ale devenirii noastre. Aceasta e relația în care trebuie să se afie filmul cu celelalte arte, cu monumentele artistice ale spiritualității poporului nostru.

Așa cum doresc astăzi unii regizori să stea alături de marii scriitori, mîine va trebui să cunoaștem ziua

în care marii scriitori, pictori sau muzicieni să fie mîndri de sufleteasca lor înrudire cu mari regizori. Și atunci, unde va fi relația literatură-film? Sînt oare Fellini, Wajda sau Kurosawa mai prejos decît scriitorii din țările lor? La 25 de filme pe an, n-avem loc pentru mediocrități comerciale, fiecare film trebuie să fie un motiv de bucurie, de mîndrie națională, fiecare film trebuie să fie românesc.

Aceasta e singura relație adevărată: filmul — dragostea de patrie.

Radu GEORGESCU



Shirley Mac Laine: Totul este cu putință



Era în aprilie 1970 și stăteam în mijlocul unei străzi pustii a studiourilor Metro-Goldwyn-Mayer, în Culver City, într-o zi

inecată în ceață.

Zidurile studiourilor se ridicau în jurul meu ca zidurile unei cetăți. M-am dus spre clădirea lungă care adăpostea cabinele vedetelor, am încercat ușa din față și am găsit-o încuiată. M-am uitat pe una din ferestre și am descoperit vechea mea cabină. În cabina asta turnasem patru filme și îmi petrecusem aproape doi ani din viață. Perdelele de culoarea untului atrăneau încă la fereastră și am zărit vechiul și capriciosul meu duș. Niciodată nu era apă caldă când aveam nevoie de ea, adică la sfârșitul unei zile lungi de filmare. Măsuța pick-up-ului era în același loc, acoperită de praf.

M-am uitat la mobila învelită în stambă și mi-am adus aminte de canapeaua din cabină, adică și moale. La Metro am turnat filmul care mi-a schimbat viața: **Unii vin în goană** (Some came running). De fapt, asta fusese filmul în care mi-am dat seama că pot face oamenii să ridă și să plângă, în același timp. În camera asta am început să știu ce înseamnă să fii vedetă. Și totuși, tot în această cameră, m-am frământat multă vreme, la sfârșitul zilelor de lucru, încercând să fac mai mult decât să joc, pur și simplu.

Am traversat aleea către cabinele de machiaj și de coafură. Ușa era deschisă.

— Bună ziua, pot să intru? am întrebat. E cineva pe-aici?

Nici un răspuns. Zgomotul unui ventilator se auzea în hol. Am intrat. Un uscător de păr stătea singur, aruncat la întâmplare. Am mers încet, de-a lungul holului, spre cabine. Lămpile din jurul oglinzilor de machiaj fuseseră deșurubate și scoase. Cîteva uscătoare stăteau aruncate în mijlocul camerelor. Scaunele de piele pentru machiaj erau prăfuite și puse strîmb, avînd aerul că roagă să fie așezate corect, în fața oglinzilor.

Uscătorul de păr șuiera în sectorul de coafură și mi-a amintit de un vînt singuratic pe care îl auzisem odată printr-un oraș fantomă, în tinutul goanei după aur.

Mi se părea că toate îmi fac semn, așa încît am intrat. Lămpile se uitau la planșetele goale care le susțineau. Două suporturi de lemn pentru peruci se ridicau deasupra meselor de lucru. În colț, obişnuitul frigider stătea părăsit, cu ușile deschise.

«Eram la o recepție într-o vilă somptuoasă de pe Beverly-Hills.

Toată lumea se distra, bea și dansa.

Mi-am aruncat ochii pe un ziar,
la Mica publicitate:

casa în care ne aflăm era scoasă la mezat!



Shirley Mac Laine: fostă figurantă, dansatoare în corpul de ansamblu, actriță de roluri mici, revelație actricească, vedeta fără aere de vedetă, reporteră și scriitoare și, mai presus de toate: un om, o conștiință a acestor vremi

Inelele ruginite de pe raft erau singura mărturie că, odată, șampania stătea acolo, la rece, așteptând prilele de sărbătoare. Aceasta era camera în care aveau loc festivitățile. Între șase și nouă dimineața era o cameră magică, cel puțin la fel de miraculoasă ca și garderoba Vrajitorului din Oz.

Știam bine că aici, la Metro, au strălucit cele mai mari și mai vestite vedete din lume și, pentru o vreme, am fost una dintre ele. Pe vremea aceea — acum zece ani — noi, vedetele, descindeam din limuzine lungi și negre, alteori conduceam singure. Veneam agale și ne duceam la machiaj sau la coafură ca niște oameni perfect obișnuiți, numai că noi eram acele creaturi despre care trebuia să se presupună că eram fascinante chiar dacă eram îmbrăcate în blue-jeans sau pantaloni banali, chiar atunci când ne cădeau ochii de somn și în mintea noastră

se învălmășeau frinturi ale nopții dinainte.

Cînd intram, ne întîmpina mirosul cafelei proaspăt rîsnite. Era un semn că poate dimineața nu va fi chiar atît de proastă cum părea. Dean Martin se legăna într-un club de golf imaginat, în timp ce-și sorbea cafeaua. Ochii lui Kirk Douglas scotoceau totul și înregistrau totul, Robert Cummings avea aerul că vrea să-i dea machieurului o hartă a feței sale s-o umple de farduri, în cele mai mici detalii, după instrucțiunile sale.

Bărbații făceau glume și rîdeau cu machiorii ca și cum glumele și zîmbetele le-ar fi ascuns vanitățile, de care se rușinau.

Noi, femeile, refuzam platoul cu prăjiturile proaspete cu o vîntă de fier și puneam arareori zahăr sau frișcă în cafea. Mă întrebam dacă alte femei mîncau cîte ceva înainte să plece de-acasă și dacă

le era și lor tot atît de greu, ca și mie, să se scoale devreme. Oricum, de cîte ori, noi, «vedetele», vorbeam despre obiceiurile noastre, nu puteai fi niciodată sigur că spuneam adevărul. Vorbeam foarte familiar și totuși atît de controlat, încît simțai imediat că ceea ce **nu fusese** spus era mult mai important decît ceea ce fusese.

Intr-o zi norocoasă ai fi putut găsi toate vedetele de la Metro, aliniate pe scaune de piele, sorbind din ceștile de cafea aburindă. Greer Garson, înfășurată într-o rochie turcuoasă, făcuse să-i scoată în evidență părul de culoarea morcovului, s-ar fi dus direct la garderobă unde urma să fie înfoltită într-o hermină albă. Proba pentru premiile academiei. Alături, Jean Simmons, proaspăt divorțată, ar fi discutat despre oportunitatea căsătoriei. Deborah Kerr, cu cele mai înguste și provocatoare șolduri din cîte a cunoscut vreodată lumea, ar fi aruncat cîteva adjective binecunoscute pe aceeași temă. În timp ce Sydney Guilliaroff i-ar fi umplut din nou ceașca de cafea și ar fi bătut-o încurajator pe umăr. Sydney era înalt și elegant, purta întotdeauna cămăși foarte bine croite și strînse pe corp. Fuma mult și își aprindea țigara cu un gest larg, ostentativ și rar scăpa ocazia să aprindă țigara cuiva, chiar dacă era la cîteva mese mai departe. Sydney trăia într-un palat cu robinete de aur și dădea petreceri la care țînuta de seară era obligatorie. Nu-l interesa decît femeile care erau în stare să facă ceva important și cînd găsea una din acestea era gata s-o stimuleze, s-o ajute, să-i respecte pînă și cele mai neînsemnate confidențe. Știa mai multe despre marile vedete feminine din Hollywood decît știau chiar psihanalistii lor.

Audrey Hepburn s-ar fi ridicat încet cu pudelul în brațe și s-ar fi îndreptat către platou, ca și cum ar fi fost pe patine cu roțile. Debbie Reynolds, mîndria lui Burbank, s-ar fi agitat spunînd glume și chicotînd. Apoi ar fi intrat Elizabeth Taylor, durdulie și nemachiată, pîrînd cu 12 ani mai tînără, s-ar fi prăvălit în primul scaun liber și și-ar fi aruncat picioarele pe măsuta din față. Avea picioare groase și o necăjeam spunînd că par să fie ale unui halterofil. Sydney i-ar fi aprins țigara și ea ar fi tras fumul lung și adînc în plămîni, cu aceeași voluptate cu care mîncase înainte prăjiturile.

Apoi, Sydney Guilliaroff s-ar fi plîmbat de-a lungul șirului de vedete, pictînd și sculptînd pieptănăturile minunate, pînă cînd am fi fost gata să apărem în fața aparatelor de filmat.

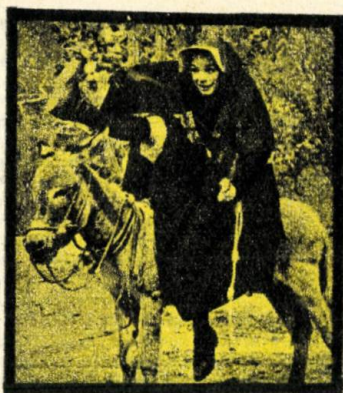
În sectorul de coafură de la Metro exista o camaraderie bazată pe un scop comun, dar și pe o frică comună. Fiecare înțelegea că scopul nostru era să ajungem pe ecrane și să fim iubiți de spectatori, dar temerile noastre erau că s-ar fi putut ca lucrul ăsta să nu se întîmple.

Ce vremuri erau la Hollywood



În comedie sau dramă, Shirley Mac Laine a impus o dimensiune proprie: cea a inteligenței





prin anii '60. Totul părea atât de firesc încât niciodată nu ne-a trecut prin cap, nici mie, nici altora pe care-i cunosc, că într-o bună zi, curînd, totul ar putea să se termine.

Pe vremea aceea ne întâlneam la «petrecerile Hollywoodului», la chefurile de la Malibu, la plimbările de la Palm Springs, și mergeam în grup la Las Vegas. Într-un fel, ni se părea că noi simțim cei adevărați și nu lumea dinafară. Casele noastre erau saloane luxoase. În aceste saloane, dacă ai fi încercat să schimbi vorba, să discuți «ceva serios», erai privit ca un picat din cer. E adevărat, stiam că undeva, existau necazuri, numai că nu vroiam să infectăm cu ele ceea ce credeam noi că este «inspirația creatoare». Nu vroiam să acrim spiritele care trebuiau să rămînă mereu optimiste. Așa că risetele și glumele se țineau lant. Chiar atunci cînd cineva era implicat într-o «acțiune», era pentru că altcineva suspus l-o ceruse. Veselia și abundența erau de la sine înțelese dacă aparțineai studiourilor superioare ale raiului hollywoodian. Făceau două-trei filme pe an; îți limitai prietenii la oamenii cu care lucați, îți luai un avocat și polițe de asigurări, plăteai un agent publicitar și unul propriu-zis care să-ți servească drept «gardă» și căutai în jur motive să prelungești acest tip de existență.

Am părăsit de multe ori Hollywoodul, pentru că am fost nevoită s-o fac. Era ca și cum te-ai sătura să mănîci numai mîncare bună. Și acum, în acea zi din 1970, mă întorsesem și Hollywoodul nu mai exista. Era de vânzare. Întreprinderi cumpărau studiourile și se mutau în ele. Oameni cu fețe necunoscute mișunau peste tot, cu un aer preocupat discutînd despre demografie. Hollywoodul trăia cel mai profund, cel mai grav moment din istoria sa.

În seara aceea mi-am lăsat mașina și m-am plimbat pe jos prin Beverly Hills, ca de obicei. În partea rezidențială, era multă verdeată și multă umezeală. Nu se vedea nici un om. În cîteva case petrecerile erau în toi. Plăcuțe pe care stătea scris «de vânzare» răsăreau peste tot. Auzisem că numai în Beverly Hills și Bel Air erau de vânzare 416 case

scumpe. Auzisem că o mulțime de cinești dintre cei mai cunoscuți se mutau pe malul mării, așteptînd să sune telefonul. Zilele se transformaseră, pentru mulți dintre ei, în luni lungi de așteptare. Unii se simțeau paralizați. Nu vreau să mai încerce ceva nou. Altoră, le era teamă să lucreze «sub preț», ca să nu se afle că aveau nevoie de lucru.

M-am plimbat o oră, întrebîndu-mă ce se întîmplase cu Hollywoodul. Lucrurile se schimbaseră atât de mult! Oamenii păreau să aibă fie 70, fie 30 de ani. Între acestea două vîrste nu mai era nimic. Noul val de regi-zori știa o mulțime de lucruri despre filme, dar foarte puține despre oameni. William Wyler, Billy Wilder, Robert Wise, Alfred Hitchcock și alți regi-zori consacrați planau ca niște dinozauri deasupra unor ținuturi care cereau o punte de salvare, mai curînd decît o glîndire profundă.

Noul Hollywood ilustra cît de repede se pot schimba lucrurile, chiar mai repede decît le poți pricepe. Atunci, în 1970, erau însă numai primele răbufniri ale unor mari prefaceri.

M-am dus la o petrecere. Gazda m-a primit cu căldură, dar nu m-a întrebat ce mai fac. Era încurcată, se temea că m-aș putea simți stînjinită. A făcut la fel cu toți ceilalți invitați.

«În ziua de azi, vezi mai mult spatele oamenilor — a zis cineva,

pentru că nimeni nu vrea cu adevărat să audă ce se mai întîmplă. Nu poate fi decît și mai rău». Gazda m-a condus în salon și cîțiva mi-au aruncat priviri din care vedeam că m-au recunoscut, dar și-au continuat conversația. N-a fost nici un «bună ziua, ce mai faci?» spus direct, deschis. Nu era o întrebare pe care să poți s-o pui în 1970: riscai să îți se răspundă.

Și totuși, cu toate anunțurile «de vânzare», mai existau piscine încălzite și flintni colorate, iar dîneurile îmbelșugate continuau pînă noaptea tîrziu. Chelnerii sobri și eleganți, cu cravate negre și parfumați foarte, se străduiau din răsputeri să ajute la camuflarea realității.

Ca și cum nimic nu se întîmpla, am auzit un producător prezicînd: «Lucrurile or să ia o întorsătură mai bună, de acum înainte. Trebuie să învățăm să menținem prețurile — asta-i tot! Și asta ne va permite să curățăm platurile de uscături. Un cerc de capete s-au aplecat aprobator, dar eu mă întrebam: cine erau uscăturile?»

M-am dus spre mijlocul camerei. Frank Sinatra a ridicat un pahar și l-a înclinat spre mine. Mi-a aruncat un zîmbet fermecător și pentru că 1970 a fost anul în care Frank Sinatra s-a orientat către dreapta am vrut să merg la el să-l întreb: «De ce ai făcut-o, Frank? De ce te-ai amestecat cu Ronald Reagan? Aveam obi-

Într-un film de Vittorio De Sica, De șapte ori femeie.



cei să te tachinez spunându-ți că ești regele din dulap. De ce a trebuit să ieși chiar și de acolo?»

Înainte să pot spune ceva, m-a oprit un producător. În timp ce-mi vorbea, mă gîndeam la vechiul meu prieten, Frank. De ce mi se părea așa de ciudat ca Sinatra să fie dictatorul din Palm Springs? Hollywoodul a avut întotdeauna o tentație spre totalitarism. Vechii moguli au fost autoritari, cu pumnul de fier și au creat un sistem dictatorial cu care să controleze creatorii. Noi, cei care nu intrasem în sistem, eram considerați copiii: scrîntiți, impulsivi, strălucitori, talentați, dar nu cine știe ce inteligenți. Trebuia să fim conduși, ghidați, manipulați, crescuți, vinduți, împachetați, amăgiți și tolerați. Dar nu puteam să fim lăsați să ne conducem singuri destinele. Poate sentimentul ăsta să-l fi chinuit pe Frank. Poate că a fost rănit de prea multe ori, în zilele lui grele, înainte de a fi învățat cum se manevrează puterea. Acum devenise suportul unor oameni care știau s-o minusculeze mai cu dibăcie și la scară mai mare decît și-ar fi imaginat el vreodată. Talentul lui magnific și generos era atins grav de o asemenea transformare. L-am compătimit, dar n-am fost surprinsă. El i-a iubit întotdeauna pe gangsteri, într-un fel romantic, teatral, ca și cum ar fi vrut, cu adevărat, să fie unul dintre ei. Acum era acolo sus, alături de

cei mai vestiți. Privindu-l pe Frank, îmi părea bine că cel puțin a avut tactul să renunțe la zîmbetul acela «fermecător» și să-și întoarcă privirea de la mine cu o stinghereală rușinată.

M-am dus spre Billy Wilder. A clipt ca o broască rîloasă răutăcioasă și fața lui s-a încrețit într-un zîmbet forțat. Billy era maestrul cinismului retoric; era marfa lui și acum proprietarul părea posedat de propria lui marfă. După câteva banalități de început, s-a lansat într-o tiradă îndreptată împotriva publicului. «Dumnezeu știe ce vor — a spus. Nu sînt în stare să găsesc nici un răspuns. Filmele despre care cred că sînt cele mai evidente spanacuri — merg. Deci, ce să înțelegi?»

Billy era una dintre cele mai talentate și șlefuite minți cu care am lucrat vreodată. Dar cînd i-am spus că începe să se învechească dacă mai stă îngropat în biroul lui de la Hollywood, bînd gin și uitîndu-se la televizor, a spus că se simte comod la Hollywood pentru că el și soția lui vor să trăiască liniștiți. Lumea din afară nu-i pentru el. M-am întrebât cîtă vreme o fi de cînd gîndește așa.

M-am uitat pe lista invitaților și mi-am dat seama că jumătate din ei erau de la televiziune. Televiziunea ținea în viață studiourile, după ce tot ea fusese aceea care le lovise mortal. Dar Billy Wilder nu era singurul care se întreba ce vrea publicul

american. Aceeași întrebare îi murea și pe șefii studiourilor. Ei se pricepeau să întrevadă un succes, sondînd cam ce ar vrea publicul american să vadă sîmbăta seara. Acum nu mai erau în stare să dea vreun răspuns, ba chiar începuseră să se sperie de acei oameni din afară care, în ultimă instanță, le hotărau soarta. Gustul și raționamentul lor se vedeau acum rău zdruncinate, ba uneori nu mai aveau nici o părere. Chiar cînd se făcea un lucru bun, mai curînd erau gata să se autodistrugă, să facă praf și pulbere din el, înainte chiar de a fi lansat la public. Simțeau cum demoralizarea asta pune stăpînire pe cetatea filmului. Ai fi zis că toată lumea asta a filmului era ca un pilot — automat — care se autodistruge. Toată lumea, absolut toată lumea, în afară de cei de la televiziune. Aceștia păreau plini de încredere în sine și rezervați. Femelle aveau stele în priviri. Nu părea să-i deranjeze cu nimic faptul că erau angajați într-o producție de fleacuri. Păreau că s-au împăcat cu gîndul ăsta, considerîndu-l că face parte din regula jocului. Își spuneau în sinea lor că e mai bine să faci niște fleacuri decît să nu faci nimic. Mă uitam la ei cum se agită în timpul seratei și mă întrebam dacă n-ar fi cu puțință, într-o bună zi, ca și televiziunea să devină cu adevărat artă.

M-am dus la toaletă. «Hollywood Reporter», un ziar local, zăcea pe blatul de marmură al lavaboului și i-am răsfoit paginile. Producția era la pămînt. Activitatea febrilă era de domeniul trecutului. Am sărit la ultimele pagini și am dat de Mica publicitate. În cele trei pagini pline de anunțuri, o ofertă cît toate zilele. Conținea o descriere detaliată a unei reședințe minunate de pe Beverly Hills, cu piscină, fîntini colorate, teren de tenis. Era chiar casa în care mă aflam acum.

M-am spălat pe mîini, m-am pieptănat, și m-am uitat din nou pe prima pagină. În ziare ca acesta nu găsești niciodată nimic despre lucrurile care merg prost. Nimic de exemplu despre Vietnam, despre sărăcie, despre rasism și, mai ales, nimic despre această prăbușire la care asistam, a unui întreg vis american. Nu scria nimeni că nu o să facă filme bune pînă ce n-o s-avem o țară mai bună; și nici pînă ce țara n-o să se simtă într-adevăr mai bine, n-o să putem să-i trezim sentimentul ăsta doar trimițînd-o la cinema. Relația asta n-o constata nimeni din lumea filmului. M-am întors în salon. În ușă, o tînără pereche de la televiziune își lua rămas bun, explicîndu-i gazdei că trebuia să plece devreme pentru că a doua zi începea lucrul devreme. Lumea filmului a rămas mai departe, bînd whyski ca și cum nimic nu s-ar întîmpla în jurul ei, ca și cum trăia mai departe o seară de pe la începutul anilor '60. De parcă toți rămîneau mai departe bogați și celebri.

Mi-am luat haina și m-am prelinș ușor, afară, în noapte.

Shirley Mac Laine a făcut o demonstrație a repertoriului ei interpretativ



Cannes nefestiv?



Prin amploarea participării internaționale și a publicității de care se bucură, festivalul de la

Cannes este pe drept cuvânt o oglindă a întregii evoluții a cinematografului mondial din perioada postbelică, în toate sectoarele lui principale: creație, producție, distribuție, exploatare. Premiile acordate de juriul de la Cannes sînt cunoscute în toată lumea, ele sporesc gradul de interes al distribuitorilor față de filmele respective, pentru că publicul însuși urmărește cu interes ce se întîmplă la Cannes.

Cînd președintele festivalului declara «străinii au salvat Cannes-ul», el recunoștea rolul jucat de tîrgul de filme

Publicitatea trezește curiozitatea care, la rîndul ei, sporește succesul filmului premiat.

Sute de filme

Dar tradiționala întîlnire de la Cannes nu este numai un festival, ea este în același timp un mare tîrg de filme. Atunci cînd ziariștii au scris că, la ediția din 1976, la Cannes s-au putut vedea peste 400 de filme (ziariștii au fost cca. 1 800 din toată lumea), afirmația era foarte adevărată, dar cele peste 400 de filme au fost prezentate nu atît în cadrul festivalului, cît la **Marché du film** (Tîrgul de filme).

Dincolo de pod
a avut mulți admiratori
printre cumpărătorii
de filme



Competiția propriu-zisă a festivalului numără maximum 24 de filme, provenind — în 1976 — din numai 11 țări. Filmele admise în concurs sînt selecționate în prealabil de conducătorii festivalului, iar criteriile de apreciere ale acestora nu corespund întotdeauna cu cele ale producătorilor sau spectatorilor; iar uneori nici cu cele ale criticii. Juriul internațional premiază deci cîteva filme, «selecționindu-le» dintr-o selecție făcută anterior de organizatorii festivalului, în urma vizionării unui număr relativ restrîns de filme, din producția recentă a diverselor țări care nu au mai fost prezentate la alte festivaluri.

Tîrgul de filme, în schimb, este «deschis» producției din toate țările lumii, fără altă triere prealabilă decît aceea a producătorilor înșiși. Astfel, se poate spune că tîrgul este partea cea mai cuprinzătoare, iar în unele puncte chiar mai reprezentativă a acestei întâlniri internaționale, oferind participanților o panoramă aproape completă din producția cinematografică mondială.

Filmul de la tîrg se confruntă direct cu distribuitorul — exponent al spectatorului. În acest caz, succesul filmului depinde direct de gradul său de competitivitate, în concurență cu alte sute de filme care se oferă simultan aceluiași distribuitor.

Majoritatea participanților la cea de a 30-a ediție a Festivalului de la Cannes au venit, de altfel, ca și în anii precedenți, atrași în primul rînd de Tîrg. Cei mai mulți producători și distribuitori nici nu îmbracă vreodată smoking-ul — obligatoriu la proiecțiile de seară ale filmelor în concurs. A trecut de mult vremea cînd Cannes-ul însemna în primul rînd o paradă de vedete ce-și etalau toaletele. În ultimul timp, la Cannes, personajele principale sînt producătorii și distribuitorii, iar aceștia vin nu pentru partea munden-festivă a întîlnirii, cît pentru partea sa de lucru.

Semnificativ mi se pare mai ales faptul că numeroase școli naționale de film găsesc teren de manifestare la Cannes tocmai



Gina Lollobrigida a schimbat festivismul galelor pentru haina de fotoreporter și producător de filme

cu concursul distribuitorilor, depășind în acest mod cadrul limitativ și celelalte restricții sau convenții ale cursei pentru premii.

Țări ca Grecia, Brazilia, Canada sau Hong-Kong nu au participat anul acesta în concursul festivalului, dar au prezentat fiecare la tîrg cîte 10—15 filme. R.F. Germania a fost reprezentată indirect în competiție cu un film realizat de un regizor francez, în timp de în cadrul Tîrgului mai mulți producători vest-germani au proiectat împreună peste 20 de filme, printre care și **Fiecare mîoare singur**, după

romanul omonim al lui Hans Falada, film văzut și pe ecranele noastre. Australia, cvasi «necunoscută» juriului festivalului ca țară producătoare, a închiriat la Cannes un cinematograful în care se prezentau numai filme australiene. Țări foarte noi pe harta cinematografiei mondiale, ca Dahomey și Nigeria, au fost pentru prima dată prezente la Cannes, în 1976, la Tîrgul de filme, cu primele lor producții: **Sub semnul vrăjitoriei** și respectiv **Numărătoarea inversă la Kusini**.

O casă de producție de o



asemenea tradiție prestigioasă, cum este Gaumont, nu a avut în primăvara trecută nici o legătură cu participarea cinematografiei franceze în concursul festivalului. Gaumont însă avea standul său propriu la Tîrgul de filme.

În cadrul Tîrgului au putut fi văzute și alte filme din producția franceză, semnate de nume prestigioase: **Nu mușca, ești iubit** de Yves Allegret, **Călătorie la capătul pămîntului** de Jacques Cousteau sau **Police Python 357**, un policier «aproape perfect» cu Yves Montand și Simone Signoret, realizat de Alain Corneau.

Mai presus de «Palme d'Or»

În condițiile în care distribuția internațională este supraofertată de o producție al cărei volum total întrece cu mult limitele reale, nu atît în obținerea unui premiu, cît în găsirea ocaziei ca filmul, o dată produs, să fie «văzut» la scara unei reuniuni internaționale. De exemplu, producătorii unor filme ca **Față în față** de Ingmar Bergman sau **Cadavre de lux** de Francesco Rosi, au folosit reputația regizorilor pentru ca filmele lor să fie prezentate la festival, «hors concours», prețuind mai mult

șansa vizionării de către distribuitorii din întreaga lume. Iar cine nu e prezent «hors concours» în festival, se mulțumește cu prezența într-una din secțiile necompetitive ale festivalului. Așa, de exemplu, filmul suedez **Avem mai multe nume** de Mai Zetterling a putut fi văzut la «Quinzaine des réalisateurs».

Într-o altă secție a festivalului, **Les yeux fertiles**, distribuitorii interesați de opere realizate de autori foarte cunoscuți iubitorilor de film, au putut vedea **Echilibru fragil** de Tony Richardson sau **Cometa omului de gheață** de John Frankenheimer. Altădată răsăfat al cri-



Există «un premiu» pe care nici un juriu nu-l poate acorda: succesul de public (Cei trei — sau patru-mușchetari de Richard Lester, cu Raquel Welch și Michael York)



Pasiunea și suferințele unui Werther al ecranului, François Truffaut: Noaptea americană cu Jacqueline Bisset — o revelație a Cannes-ului

ticii franceze, Jean-Luc Godard a reușit în 1976 să pătrundă cu filmul său **Cum merge?** abia în secția «Perspectivele filmului francez», alături de debutanta, în regia de film, Jeanne Moreau, cu **Lumină**.

Acest context și această evoluție a festivalului de la Cannes pun într-o lumină mai justă și participarea cinematografului românesc la această întâlnire internațională de mare prestigiu. Dintre filmele noastre, anul acesta, conducerea festivalului a selecționat pentru concurs numai scurt-metrajul de animație, **Hidalgo**, de Ion Truică. Au fost însă prezentate cu succes, în cadrul Tîrgului, multe alte filme: **Dincolo de pod** de Mircea Veroiu, **Prin cenușa imperiului** de Andrei Blaier, **Alarmă în Deltă** de Gheorghe Naghi și o selecție de scurt-metraje. S-au realizat astfel importante contracte pentru distribuirea filmelor noastre în țări în care pătrunsesem pînă acum mai puțin prin filme: Spania, S.U.A., Canada, Belgia, Olanda și Luxemburg.

Am diminua însă importanța Tîrgului dacă am spune doar că aici se vînd și se cumpără multe filme. Aici se definitivează proiectele unor producții noi, aici se semnează contracte cu realizatori și vedete, se stabilesc cotele de participare financiară, se «împart» teritoriile de difuzare a viitoarelor filme. Concentrație de personalități de primă importanță din lumea cinematografică internațională, Tîrgul facilitează, într-un timp foarte scurt, un imens volum de tranzacții. După cum declarau unii producători și distribuitori, le-ar fi trebuit șase luni ca să încheie numărul de contracte pe care la Cannes le-au realizat în numai două săptămîni.

De la circa 3 000 de participanți, cîți a înregistrat la primele ediții, Cannes-ul cinematografic a ajuns să numere, la cea de a 30-a ediție, aproape 30 000 de oaspeți. Momentele de criză prin care a trecut această întâlnire anuală i-ar fi zdruncinat poate însăși existența, dacă nu s-ar fi produs îmbogățirea programului și a par-





Ion Marinescu debut literar



S-a născut la 22 noiembrie 1930, la Craiova. A început prin a juca și cînta, între anii 1944 și 1946, în spectacole de revistă, de iluzionism, a făcut parte din trupe itinerante, colindînd satele Olteniei și cinematografele Craiovei (în pauze). În 1947 a fost angajat la Teatrul Național din Cetea Bănel, iar în cei 29 de ani care au trecut de atunci a interpretat aproape 200 de roluri (sototindu-le numai pe cele de pe scenă), la Craiova, Ploiești, Reșița, Oradea și București. În Capitală a jucat întîi la Teatrul regional, apoi la Teatrul Mic, iar în prezent face parte din colectivul artistic al primei scene a țării: Teatrul Național I.L. Caragiale. Cîteva titluri de Berjerac, Cum vă place, Aristocrații, O noapte furtunoasă, Scrisoarea pierdută, Unchiul Vania, Montserrat. În actuala stagiune, dintre reluări: După cădere și Galileo Galilei — la Teatrul Mic, Valiza cu fluturi și Camera de alături — la Teatrul Național.

Filmografie: **Gloconda fără suris** de Malvina Urșianu, **Agentul straniu**, de Savel Stîpîl, **Aventurile lui Babușcă**, de Gh. Naghi și Geta Tarnavski, **Tatăl risipitor** de Adrian Petringenaru.

La televiziune: **Doisprezece oameni furioși**, **Rața sălbatică**, **Micul Eliof** și multe altele. Seriale: **August în flăcări** (un episod) și **Marele vis** (rol principal). Debutul literar, în aceste pagini ale Almanahului Cinema '77.

Ce noroc aveți

Pentru că nu știu să fac nimic altceva, stau în fața dumneavoastră pe aceste scinduri și vă imit.

E regretabil

că nu am învățat o meserie, dar asta e situația și acum sînt prea bătrîn ca să mă mai pot apuca de o treabă serioasă.

Deci nu-mi rămîne altceva de făcut decît să stau în fața dumneavoastră și să vă imit.

Uneori treaba aceasta îmi reușește de minune, dar de cele mai multe ori nici pomeneală, fie că voi stîntești prea greu de imitat, fie că sînt eu prea neîndemînat sau nu sînt suficient de atent sau nu sînt suficient de bun sau suficient de rău.

Poate nu vă iubesc îndeajuns, dar oricum, pentru că nu știu să fac nimic altceva, încerc să vă imit și îmi vine din ce în ce mai greu.

Ce noroc aveți

că nu mă imitați voi pe mine.

Bărbatul care înalță zmeu

Am văzut un bărbat înălțînd un zmeu.

Fostul copil se întîlnește cu el însuși, aici, pe plaja aceasta.

Odată cu zmeul înalță poate o serie de lucruri sau, dimpotrivă, nu face nimic altceva decît să înalțe un zmeu, pur și simplu.

Dar oricum ar fi, să-l ocrotim.

Nu-i cunosc numele dar i-am reșinat chipul, iată-i semnalmente ca să-l recunoașteți și voi: e un chip de om.

Atunci rămîne așa:

în eventualitatea unui nou război care s-ar declanșa prin absurd, firește, nimeni să nu ucidă bărbatul care înalță zmeu.

Ordine

Cînd ai puțin răgaz, fă și tu ca mine: fă ordine în jurul tău.

Așează frumos bucuriile la bucurii, pe rafturile lor mici, tristețile la tristeți și nu le împerechea greșit. (Ce caută o speranță alături de o deprimare? Și de ce avîntul acesta alături de indolență?)

Uite, de exemplu, acesta e raftul celor ce mă urăsc; tu ce cauți aici, iubito? Treci la locul tău.

Populară

*Din lumina ascuțită
Noaptea stă să mă înghită.*

*De ce creasta cea mai vie
Hăul negru mă îmbrăie.*

*Din căldur-aromitoare
Mă ia frigul care doare.*

*Și de-aici de lîngă tine
Mă așteaptă nime, nime.*

Manole

lui Ionescu-Gion

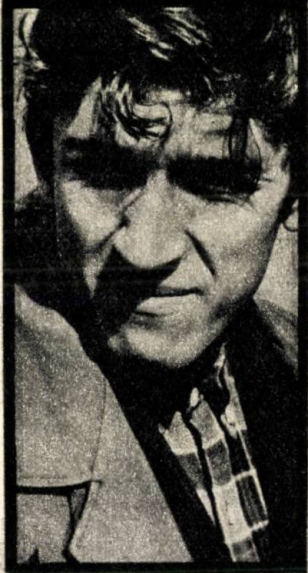
*Cine dărimă, cine dărimă?
strigă meșterul înnebunit,
și orbit de furie uită să vadă
că ruinele se șterg sub vrej*

*de vegetație.
Cine dărimă, cine dărimă?*

*Potolește-te, meștere, ruinele
sînt vechi.
vezi-ți de treabă,
mară dărimători au murit,
pune mîna și construiește.*



Mircea Diaconu



S-a născut la 24 decembrie 1949, la Vlădești-Argeș. A absolvit Institutul de artă teatrală și cinematografică «I.L. Caragiale» din București în 1971. Primul rol important pe scenă îl interpretează în 1972, la Teatrul «Lucia Sturdza Bulandra»: Brnzovenescu din Scrisoarea pierdută, în regia lui Liviu Ciulei. Urmează a 12-a noapte (Sir Andrew), Elisabeth (Filip al II-lea), Militarul fanfaron, între noi n-a fost decât tăcere și altele.

Filmografie: **Nunta de piatră** de Dan Pița și Mircea Verolu, **Capcana și Actorul și sălbăciile** de Manole Marcus, **Filip cel bun** (rolul titular) de Dan Pița și **Mere roșii** (rolul principal) de Alexandru Tatos.

Debut literar în mai 1976, în «Luceafărul» cu povestirea «Șugulina». În iunie 1976 au apărut împreună în «Tribuna» alte două povestiri: «O.N.» și «Damian». Almanahul Cinema '77, tipărit în 1976, are astfel privilegiul de a încheia anul debutului, cu schița «Fata din fereastră». În pregătire, la Editura Albatros, un volum de povestiri.

Fata din fereastră

Orașul era așa de mic că, dacă fuai o înghețată de la turcul care-și plimba căruciorul la gară printre trăsurile roase de molii, puteai să treci fără grabă pe bulevard, pe la primărie, și să ieși din oraș fără s-o fi terminat.

Strivit între picioarele dealurilor, își cocoțase străzile pietruite, până sus în pădure, terminându-și-le cu câte o vilă colorată. La capătul uneia se ridica spitalul, alb, holbindu-și ferestrele spre biserica Flămînda, ce întepa cerul, între brazii din partea cealaltă a orașului. În vremurile acelea de secetă și război, mulți dintre pacienții spitalului se mutau dincolo, cu singurul dric al cimitirului, scrișind așa de tare, că preotul se îmbolnăvise de nervi și cum scriștia vreo ușă se trezea cîntind Veșnica pomenire.

Zilele treceau liniștite și senine, netulburate decât de vrăbile de pe bulevard care simțeau primăvara și de căteii parfumați ai doamnelor care coborau din vile și împlîneau bulevardul între trei și cinci. În fiecare vară veneau aici la munte doamne cu cățeluși, dar niciodată nu fuseseră așa de mulți ca acum. De cînd începuseră bombardamentele în București, veniseră și mai multe, toate cu căței și dacă te nimereai în centru între trei și cinci, te asurzeau cu lătrăturile. Pe la cinci, după ce plecau, nu se putea trece pe acolo vreo oră, pînă curătau măturăresele. În schimb, castani frumoși ca pe strada principală nu mai erau în tot județul; primăria obținuse și un premiu pentru cel mai frumos bulevard.

În capătul străzii trona statuia unui domnitor, ctitor al orașului, și alături

la fel de nemișcat un paznic bătrîn cu o pușcă ruginită atîrnată de umăr ca de un culer. Se anima la ora trei, ca să-și pună dopuri în urechi împotriva zgomotului, desi vîrsta rezolva oarecum problema, cînta încet «fată mare, tristă tare» și timpul trecea neluat în seamă.

După cinci, orașul părea mort. Doar cite un fluierat de locomotivă venea de la gară și apoi, ca un ecou, o trăsură străbătea leneșă orașul hurducînd noii pensionari spre vilele din pădure.

Nimeni nu vedea cum, de la una din ferestrele spitalului, doi ochi aprinși urmăresc fiecare mișcare a orașului. De dimineața pînă seara, o fată stătea nemișcată în fereastră, ca un tablou așezat din greșeală spre afară.

Nimeni n-ar fi putut spune exact de cît timp era fata în spital, nici măcar ea. Și nu numai pentru că în orașul acesta zilele erau toate la fel și oamenii aceiași, ca și cum timpul ar fi fost o placă stricată învechindu-se pe loc, dar toată lumea din spital o uitase în salonul acela unde murise maică-sa, de o boală ciudată. O soră venea să-i aducă mîncarea, deschizînd ușa cu cotul, ca să nu ia microbi, îi striga să stea departe de ea și să nu tușească, apoi pe coridor trăgea o țuică tare ca să se dezinfecteze.

Acasă, fusese fata cea mai mică, terorizată de celelalte trei mai mari, venită pe lume tîrziu și nedorită. Cînd se născuse, avea nasul atît de strîmb că maică-sa încercase să-l îndrepte, și-i rămăseseră urmele degetelor acolo, făcînd din nasul ei un fel de toartă. Cînd se îmbolnăvise maică-sa, o trimiseseră și pe ea la spital, ca s-o îngrijească, iar apoi o uitaseră acolo. Și fata stătea toată ziua în fereastră și privea încîntată la casele acestora colorate și nu înțelegea deloc cum de au acoperișurile drepte. Ajunsesă să-i cunoască pe toți orașenii, să știe la ce oră ies, la plimbare, și se amuza grozav cînd doamna general Popescu se întîlnea din greșală cu nevasta procurorului cu care era certată și se luau la bătaie cățelușii respectivi. Îi plăcea orașul, părea o jucărie imensă, cu de toate în ea. Dar cel mai tare i-ar fi plăcut niște cățeluși rotunzi și pufoși, cum nu văzuse decât odată unul la un copil într-o trăsură, însă acela nu mișca, era din pluș. De atunci își dorea grozav unul la fel.

În ziua aceea totul începuse ca de obicei. O trăsură la trenul de dimineață, una la cel de zece, dughenele își scrișliseră obloanele, porumbeii se mutaseră din parc în plața de unde se vor întoarce după ora cinci cu gușile pline, ca să umple parcul de gungurit romantic și de găinaț.

Seninul se boltea ca o cupolă pe care cineva pictase trei norișori încoronînd muntele ascuțit, țîșnit verde dintre pădurile de brad. Nici





o boare de vînt nu se plimba prin castani. Paznicul își atîrnase pușca de umăr și, înainte de a ațipi, se gîndea la blestemul ce se abătuse asupra lui și a familiei. Toate fuseseră minunate demult, cînd luase el slujba asta de la tatăl lui; era chiar învidiat în oraș, nicăieri nu se cîștiga mai ușor o pensie. Dar niciodată nu l-ar fi trecut prin cap că or să-i vină ca un blestem cățelușii ăștia. El era singurul din tot orașul care trebuia să rămînă la post între trei și cinci. Pregătise slujba pentru fiul lui, ar fi avut viitorul asigurat, dar în situația asta trebuia să-l dea la o meserie.

Spre prînz, dîcru scrisorile pînă la Flămînda și înapoi. Cîțiva pensionari discutau politică pe o bancă, sub castanii bulevardului. Se părea că frontul ajunsese la Iași, iar direcțoarea liceului făcuse un copil din flori cu un elev. Dar nu erau motive de îngrijorare, aici în oraș nu căzuse o bombă și nu se trăsese un glonț de la începutul războiului. Uneori mai treceau trupe, dar asta însemna doar un bal cu ofițeri și domnișoare. Apoi cîteva zile se umpleau cutiile poștale de scrisori parfumate și la urmă liniștea oprea iar timpul în loc.

Unul dintre pensionari se uită la ceas și se ridică toți grăbiți, era aproape trei și leșeau doamnele cu cățelușii la plimbare. Dughenele își trăgeau obloanele pentru pauza de prînz.

Cățelușii coborau tîrîndu-și doamnele în lese, paznicul își pusese doapele în urechi și începuse «fată mare, tristă tare». Undeva, departe la orizont, deasupra munților, apărase un stol de păsări venind încet peste păduri. Aerul era cald, se respira greu și doamnele transpirau din plin în rochiile de dantelă. Evantaiile tremurau disperate deasupra decolteelor pudrate.

Un birjar beat lăsase caii în voia lor să pască florile statuii și se uita prost la domnitor, ca la o cunoștință veche pe care nu știa de unde s-o iei. Stolul de păsări se apropia greu de oraș. Paznicul privea în zare scuturînd din cap pînă i se mută chipul. Abia atunci își zise încruntat: Vine toamna! În a-

propiere, se iscase o bătaie grozavă între doi canisi și un bulldog. Birjarul îi îndemna cu strigăte ascuțite și cu virful biciului.

Și deodată evantaiile se opriră, iar sudoarea năvăli în decoltee. Birjarul sughiță scurt, apoi: Apără-ne doamne pe noi păcătoșii! Bătrînul paznic își puse ochelarii cu care noaptea citea «Neînchipuitele isprăvi ale lui Habar n-am» și încrămeni: păsările din zare erau avioane. Cățelușii se smuceau în lese, neînțelegînd ce se întîmplă cu doamnele de deasupra lor. Avioanele veneau negre, sinistre, cu burțile umflate, spintecînd cerul. Unul se lăsă greoi peste oraș și inimile oamenilor încrămeniți săriră afară de spaimă și de zgomot. Începu o clipă care nu se mai termina. Chiar și cățelușii tăcuseră lipiți de asfalt.

Bătrînul paznic își privi statuia. Ei doi reprezentau acum orașul, dar greul cădea, ca și la discursurile primarului, doar pe umerii lui. El trebuia să salveze orașul. Într-o străfulgerare, văzu decorația primăriei și un crîmpei de marș îl străbătu ca un fior. Puse pușca la ochelari, o rezemă de umărul domnitorului și trase. Avionul se smuci brusc, făcu o vîltă peste spital, apoi se prăvăli mugind peste oraș. Din burtă îi porni un punct negru și peste o clipă domnitorul zbură în țîndări. Într-un bubuit îngrozitor, rostogolit pînă departe în pădure, din pădure în pădure, din deal în deal. Doamnele s-au spulberat ca un stol, descotorosindu-se de evantai, pălării și cățeluși, cu poalele sumese, tipînd. Adăposturi, pivnițe s-au umplut într-o clipă de chipuri schimonosite de spaimă, închinîndu-se cu disperare. Se apucau unele pe altele, se zgîriau pentru un loc.

În groaza generală, uitaseră toți de cățelușii care se repeziseră che-lălăind spre fostul domnitor, împiedicîndu-se în lese, la fel de sperați ca stăpînele lor. Pormbeii se loveau de brazi, împinși de suflul bombel.

Doar sus, la fereastra spitalului, ochii fetei luceau straniu. Văzuse totul de sus și-i răsărise în minte un gînd care o umplea de fericire: cățelușii erau pentru prima oară

singuri, adunați acolo, putea să-i mîngie și poate chiar să aibă unul al ei. Nu-i trebuia mai mult de o clipă pînă jos, apoi în fugă pe strada goală, în pijamaua albă a spitalului. Pe bulevard, călcînd peste evantai și pălării, se opri cu minile slabe întinse spre cățelușii de toate culorile înghesuți unul în altul.

Cîteva clipe s-au privit. Minile fetei au coborît încet și fața i s-a schimbat a spaimă: ochii cățelușilor erau rotunzi și răi. Cîțiva și-au rînjit colții spre ea, mîrlînd. Fata a făcut un pas înapoi. De la fereastra ei, nu văzuse ce fel de ochi au cățelușii ăștia, nu știa că seamănă cu doamnele acelea frumoase care tremurau în pivnițe. A mai făcut un pas înapoi, simțea o durere neclară în piept, ca o tristețe, a făcut un pas și a rupt-o la fugă pe bulevard, peste evantai, cu cățelușii după ea. Au alergat prin orașul gol, ea gîfînd și îi lătrîndu-i în spate, au trecut podul de peste rîu și s-au pierdut pe drumul dinspre munte.

Din ziua aceea nimeni nu i-a mai văzut pe cățeluși. Cînd au ieșit din pivnițe, pline de păianjeni și de



frică, doamnele i-au căutat peste tot, dar nu i-au mai găsit. S-au vărsat lacrimi, s-au dat acatiste, de atîtea daniile preotul s-a vindecat de boala scriștilui și s-a îmbolnăvit de cea a numărărilor. Bulevardul era din nou plin de pensionari, cum stă bine unui bulevard, dar doamnele purtau dolii.

Timpul trecea din nou neluat în seamă, paznicul se pensionase din lipsă de statuie și umbla din ușă în ușă să capete decorația primăriei, direcțoarea liceului se pare că mai făcuse un copil din flori dar nu se știa dacă din aceleași flori, iar trenul aducea în fiecare zi alte doamne.

Nu mai fereastra spitalului arăta ca un tablou căruia i-a murit desenul. Trei dintre frunzele toamnei îi fuseseră pe pervaz.

Atenție,
documentarul!



Prima
noastră portret
(Decebal)

„Filmul de artă” sau, mai corect, filmul despre celelalte arte



Redacția almanahului revistei «Cinema» mi-a propus să aștern pe hirtie câteva gânduri despre filmele de artă (mai corect — filme despre celelalte arte) realizate de Studioul «Alexandru Sahia» în ultimii ani. Am ezitat — și nu din cochetărie — să dau curs invitației, pentru că — mărturisesc — mă pricep oarecum să fac filme, dar mai puțin să le discut. Dacă am acceptat până la urmă propunerea redacției e pentru că aș dori, la rândul meu, să propun cititorilor, un joc: să înlocuim aprecierile obișnuite cu un dialog imaginar între autorii documentarelor respective și mari personalități artistice care s-au pronunțat în trecut asupra aceluiași teme.

«Spiritele mari pot
să se iubească între ele»

Să începem cu filmul dedicat de poetul Vasile Nicolescu și regizorul Jean Petrovici Luceafărului poeziei românești și să dăm cuvântul

Dintre toate genurile filmului,
documentarul pare cel mai îndepărtat
de literatură.

Mirel Ilieșiu, regizor de frunte
al documentarului românesc,
își propune să ne demonstreze contrariul

comentariului din filmul intitulat **Eminescu**: «Întilni mare filozof poet român, îngemănând gândirea cea mai profundă cu cea mai delicată frăgezime a sentimentului, Eminescu, n-a trudit mai puțin în cuvânt decât Michelangelo în marmură, Rembrandt în culoare sau Beethoven în sunet».

Dacă acești titani, citați de autori,

ar fi văzut filmul, ar fi spus, poate, după cum urmează...

Michelangelo:
Nu știu ce simte sufletul,
ce crește

în el, dacă-i lumina nemuririi
sau dacă din memoria omenirii
vre-o altă frumusețe-n el
scâlpește...

(«Rime», în traducerea Etei Boeriu)

Rembrandt: «...În patria ta vei găsi
atâtea frumuseți, încât viața ta va fi
prea scurtă pentru a le putea înțelege
și a le putea exprima...»
(Eugen Schiller: Rembrandt).

Beethoven: «Spiritele mari pot să
se iubească între ele.»

● În comentariul filmului pomenit mai sus, Vasile Nicolescu constata cu grație și eleganță, pe bună dreptate: «Poezia, ca și muzica, se învață din pruncie, secundă cu secundă, anotimp cu anotimp». Titus

Impresiile din copilărie ale lui George Enescu au fost transpuse pe peliculă de Mircea Săucan, cu concursul compozitorului Anatol Vieru, în documentarul cu același titlu. Filmat ca dirijor și pedagog, Anatol Vieru comentează astfel lucrarea lui Enescu: «Impresiuni din

giunea muzicală — 1841).

Un mare geniu se formează printr-un alt mare geniu

Lui Brâncuși, studioul nostru i-a dedicat două filme. În cel realizat de Octavian Barbosca (scenariul) și Paul Orza (regia) se spune: «În contextul, atât de controversat al artei contemporane, de-a lungul unei jumătăți de secol, alături de curente și personalități de mare amploare și semnificație, de la Rodin, Maillol sau Bourdelle pînă la Henri Moore sau Calder... Brâncuși, întemeietorul artei moderne, se afirmă asemenea unui pisc de lumină, ca un punct absolut de universală clasicitate.»

În dialog imaginar cu autorii, Heine: «Un mare geniu se formează printr-un alt mare geniu. Un diamant lustrulește pe altul» (Despre Germania — de la Luther la Kant).

În cel de-al doilea film, Pompiliu Gilmeanu (scenariul și regia) afirmă: «Centenarul marelui artist este o sărbătoare a românilor și artiștilor de pretutindeni, omagiu fără de sfîrșit adus aceluia despre care James T. Parrell scria că «Pe lângă Shakespeare și Beethoven, mai există un Dumnezeu: acesta este românul Brâncuși».

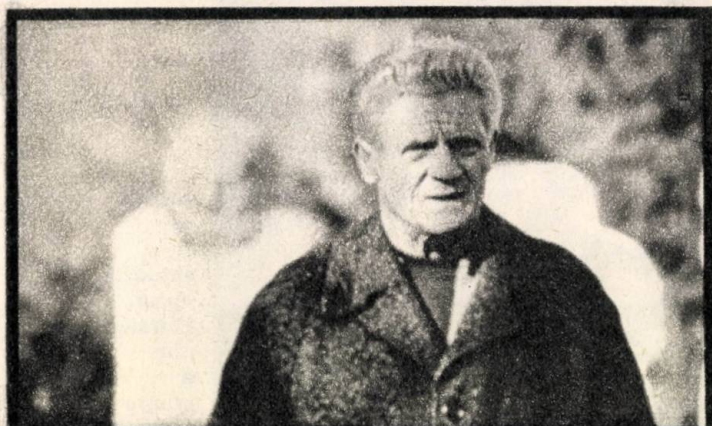
Pentru că pe Beethoven l-am mai tulburat cu o întrebare, să ne adresăm de data aceasta lui Shakespeare, care cîntă soarele:

«Splendorile decad dintre splendori

Și sorții rîi norocul vitregescul-Dar veșnica ta vară dăinuie-va Și frumusețea nu-ți va fi furată, Nici moarte-asupra-ți n-o să-și urce stiva

Vel crește-n vers cu secolii deodată».

«(Sonetul XVIII, în tălmăcirea lui Ion Frunzetti).



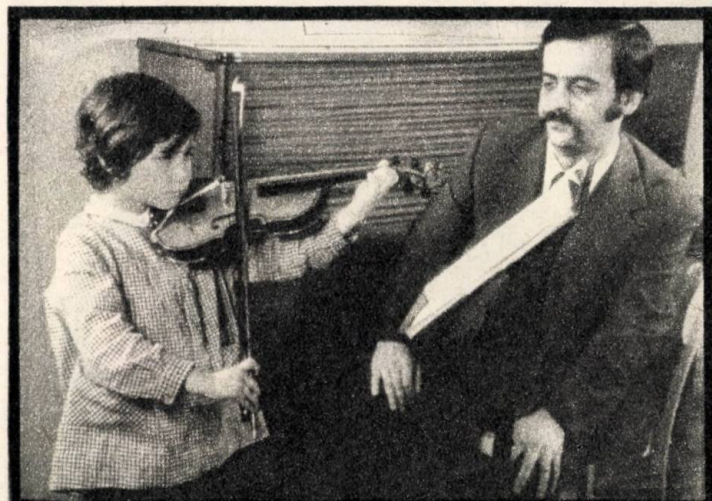
Mereu lângă izvoare
(Vida Gheza: Rădăcini maramureșene)

Mesaroș, pornind de la aceeași premiză, a dedicat filmului său profund educativ, **Și trombonul face muzică**, activității pedagogice din cadrul liceului de specialitate din București.

Iar pentru că regizorul nostru a realizat filmul fără comentariu, Beaumarchais ar fi declarat, probabil, după vizionare: «Ceea ce nu merită să fie spus, este cîntat» (Bărbierul din Sevilla).

copilărie este o piesă cu totul uluitoare. Ea pare o colecție de tablouri pictate din amintire, cu o prospețime neobișnuită. Este probabil prospețimea cu care-și amintesc oamenii bătrîni de plaiurile și împrejurările copilăriei lor».

L-ar completa marele nostru critic G. Ibrăileanu: «Amintirile — o muzică ce ne vine de undeva de dincolo de orizont» (Privind viața) și Heine: «Muzica este poate ultimul cuvînt al artei, așa cum moartea este ultimul cuvînt al vieții» (Sta-



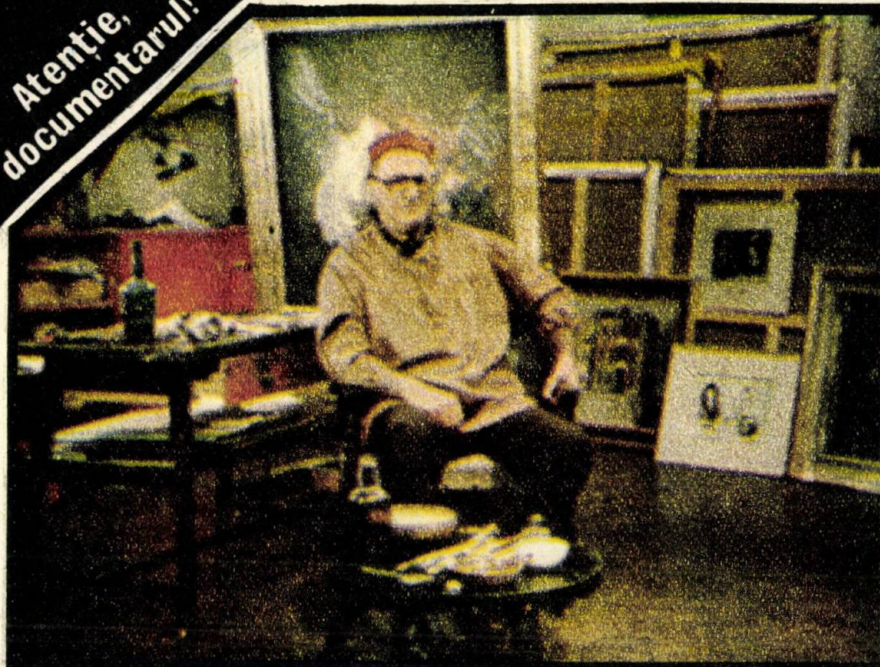
Educație prin și pentru artă
(Și trombonul face muzică)

«Ritmul are desfășurare în timp. Atunci ce legătură poate fi între ritm și pictură?» iată întrebarea care l-a determinat pe Al. Sirbu să realizeze filmul **Ritmul în pictură**, tot atât de instructiv ca și celelalte pe care le-a dedicat inițierii în legile artei.

Dar iată cum ar fi răspuns André Maurois la această întrebare, după ce ar fi văzut filmul, referindu-se nu numai la pictură, ci chiar și la film: «Copiii se liniștesc atunci cînd îi legeni. Sufletul nostru va rămîne întotdeauna legat de copilărie. Poetul, încadrînd sentimentele noastre în ritmul versurilor lui, le face să treacă într-o lume mai ordonată, mai inteligibilă. În natură toate fenomenele care sînt ritmate în mod natural ne dau aceleași sentimente de seninătate, de securitate» (La poezie du cinéma).



Atenție,
documentarul!



Artistul
nu
e
niciodată
singur.
El trăiește
prin
și
printre
operele sale.
(Corneliu Baba)

Culoarea, un alt element esențial al picturii, constituie pentru criticul de artă Octavian Barbossa, pictorul Paul Gherasim și regizoarea Paula Segall prilej de meditații cinematografice în filmul de educație estetică intitulat **Mirabila culoare**. «Culoarea — acest cuvânt nerostit al privirii — exprimă bucuria meditativă a ochiului descoperitor de frumusețe și adevăr».

În acest plan al echivalențelor spirituale, Delacroix ar fi spus: «Culorile sînt muzica ochilor» (Jurnal).

ar replica: «Pasiunile noastre sînt principalele unelte ale conservării noastre: a voi să le distrugi este o încercare tot atît de zadarnică pe cît de ridicolă» (Emile sau despre educație).

În concepția statuii lui Eminescu, constată autorii: «imaginea poetului devine emblema geniului, a Luceafărului. Carnală și hieratică, ființa poetului este deopotrivă pămînteană și cosmică».

Și poate, dacă Eminescu ar fi văzut filmul sau statuia, și-ar fi amintit de propria-i tălmăcire în românește a celebrelor versuri ale lui Horațiu, «Exegi monumentum»...

Mi-am zidit monument, decît acel de fier

În filmul dedicat sculptorului **Anghel**, autorii aduc în discuție aspirațiile artistice de o viață ale artistului, obstinția lui de a portretiza geniile.

Oglinda cea mai pură a sufletului unei națiuni

Grigorescu este în viziunea lui Erich Nussbaum (scenarist și regizor al filmului care are ca titlu numele marelui pictor și patriot), «cel mai mare pictor român, artistul genial care a sintetizat în opera sa permanentele spațiului românesc. Nicolae Grigorescu rămîne, neclipsat, clasicul mereu contemporan al picturii noastre. Grigorescu înseamnă pictură românească».

Pentru că, așa cum spune Tonitza: «Arta este oglinda cea mai pură în care se răsfrînge, ireproșabil, sufletul unei națiuni» (Însemnările unui pictor).

Aceeași idee străbate filmul Floricăi Holban, **Corneliu Baba**, construit în întregime pe mărturiisrile pictorului: «Nu mă pot vindeca de pasiunea de a privi și a picta cerul, pomii și pămîntul țării mele».

La care Jean Jacques Rousseau



Sîntem aici de 2000 de ani
(Diplome maramureșene)

Mult mai trainic și'nalt ca piramizii cerești;
 Ploaia nu-l va minca, nici aquilonul slab,
 Nici al anilor sir, vremile care fug.
 Nu de tot voi muri, partea mai bună a mea
 Va scăpa de mormint...

«Momentul cind viața irumpe în film»

Karl, Carol și Frederic Storck, Cecilia Cuțescu Storck — o familie de artiști. Filmind în casa lor, astăzi muzeu, regizoarea Ada Pistiner încearcă să reconstituie, cu mijloacele filmului, atmosfera de elevată creație ce domnea în această familie. Ceea ce l-ar îndreptăți pe Claude

Ray să-și repete tezele publicate în L'Ecran Français încă în 1945: «Artă filmului documentar este, întotdeauna și prin esență, analitică... Montajul, muzica, comentariul, sînt tot atîtea paleative necesare și uneori chiar minunat întrebuintate pentru a acoperi infirmitatea măturiei pure... Pentru recrearea realității, trebuie complicitatea imaginației. Poetul este acela care restituie viața. Poet în înțelesul original al cuvîntului, adică cel care face, demiurgul a cărui privire inventează un adevăr mai adevărat decît adevărul».

Cîteva dintre filmele de artă din ultimii doi ani urmează un itinerar istorico-geografic. Astfel filmul lui

Slavomir Popovici (regia) și al Gabrielei Ionescu (scenariul) analizează cum: «Portretul votiv devine, în vremea lui Constantin Brâncoveanu, parte a unui amplu discurs în imagini. Mesajul principal al manifestului pictat în perioada brâncovenească este sentimentul preluării, dăinuirii și statorniciei spiritualității românești.»

În **Orașul inefabil**. Paul Gherasim și Radu Petrescu — scenariști și Paula Segal — regizor, ne propun o plimbare meditativă «...de-a lungul metamorfozelor Bucureștilor, într-un spațiu interior, al gîndului și al sensibilității».

Erich Nussbaum și Viorel Bindea investighează în filmul **Dobrogea în arta plastică** atracția artiștilor plastici pentru acest ținut românesc: «Marea incandescentă, tîrșul dobrogean de altădată, atît de specific în culorile și rimele sale, au inspirat un capitol deosebit în istoria artelor românești»

Aș propune, spre meditație, tuturor realizatorilor, citați sau necitați aici (deci și mie) cuvintele lui Robert Bresson rostite la o Conferință de presă, la Festivalul de la Cannes din 1957: «...Trebuie să ajungem să ne exprimăm, nu prin imagini, ci prin raportul între imagini. Ceea ce nu este deloc același lucru. Așa cum un pictor nu se exprimă prin culori, ci prin raportul dintre culori... Trebuie ca imaginile să-și schimbe semnificațiile, să înceapă să vibreze, în contact cu alte imagini. Acesta este momentul cînd viața va irumpe în film».

Mirel ILIEȘIU

P.S. În această perioadă, supra-semnatul a realizat două filme de artă și — din decență — n-a dorit să se ocupe de ele; ca atare, l-a rugat pe prietenul său Radu Cosașu să se indeletnicească cu această obs-tească treabă, conformîndu-se bineînțeles regulilor jocului.



«Mi-am zidit monumentul»
 (Eminescu)

Post post-scriptum



Riscînd a-l dezamăgi pe inventatorul acestui joc savant de citate și cuvinte potrivite, nu mă simt deloc îndemnat — cînd mă gîndesc la admirabilele sale filme despre creația lui Catargi și Vida — să apelez la Beethoven, Michelangelo și Shakespeare. Dar, respectînd cît de cît regula jocului — unui, din atîtea puncte de vedere, «copil» ca Ilieșiu nu trebuie totuși să-i iei chiar toate «jucăriile»... — voi mărturisi că atunci cînd am văzut filmul despre Catargi, m-am gîndit la acela despre Vida și la o revizionare a **Rădăcinilor maramureșene**, m-am întors la Catargi.

Așa cum l-a filmat Ilieșiu, cu aparatele lui Segal, cu cuvintele lui Frunzetti și Hăulică, cei doi artiști vin de departe, unde se aflau străini unul de altul, se apropie pînă a se oglindi scurt unul în unda celuilalt, la un cot de frază, într-un ciot de lemn, într-un ciob de lumină, explicîndu-se fulgerător nu atît pe sine cît pe acela care a încercat — cu mijloacele altei arte — să le desferece taina.

Vida vorbește parcă despre Catargi, atunci cînd evocă acele «personaje ale locurilor sale care de fapt păzesc natura începînd de la omul apelor care deschide și încuie izvorul, omul pădurii care păzește pădurea, fata pădurii care este măritată după omul nopții», Catargi-pictorul, niciodată trecut pe la Nord, nu e totuși omul care deschide și încuie izvorul, omul care păzește pădurea și chiar scheletele ei?

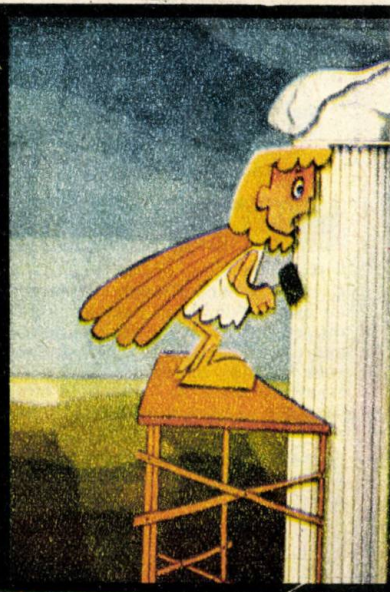
Iar Hăulică, explicîndu-ne fastuos arta lui Catargi, nu ne cheamă spre Nordul lui Vida în această cadentă de mare concert: «Miracol al timpului asumat... progresiune în timp și totodată radioasă rămînire într-un prezent al tensiunii deschise, al timpului orientat către viitor, astfel se instituie dialogul între epoci, astfel își dau răspunsul sub semnul unei austere voințe de a elimina tot ceea ce ar fi lesnicioasă supralicitare...»? Cine altul decît Vida se înscrie mai bine și mai fratește sub semnul «austerei voințe de a elimina», lîngă Catargi? Cine altul?... Aș mai cuteza numele cuiu, din aceeași confrerie a «austerei voințe ostile supralicitărilor lesnicioase», numele acestui posedat documentarist al Sahiei, radios înrădăcinat exact în acest «prezent al tensiunilor deschise».

Radu COSAȘU

Atenție,
animația!



Dinamismul unei imagini statice
(Hidalgo)



Inițiere în tehnica poetică



Este greu de imaginat un film interpretat de actori fără cuvinte. Filmul mut includea, după cum se știe, textul sub forma inserțiilor. **Insula**, film japonez, în care trei actori nu rostesc timp de două ceasuri nici un cuvânt, își trage seva artistică dintr-o lacună grăitoare: lipsa cuvintelor își spune cuvântul. În schimb, filmul de animație se poate dispensa într-o asemenea măsură de cuvinte, încât, exagerând, dar nu prea mult, putem spune că rareori adăugarea unui text este altceva decât semnul unor imperfecțiuni artistice. Filmul de animație fiind deci unul dintre genurile cele mai refractare verbalității, se poate vorbi de raporturile lui cu literatura, artă a cuvântului?

Masca ascunde, dar și dezvăluie?

Se poate... În măsura în care simțim în stare să distingem în arta animației o multiplicitate de planuri, ca în poezie. Metafora, simbolul, parabola, metonimia, iată armele animației.

Fantoșa — personajul desenat sau păpușa sau obiectele care se mișcă în filmul de animație — sînt o mască. Orice mască are însă o funcție dublă: ascunde și relevă în același timp. Masca nu este niciodată întâmplătoare, ea ascunde fața confuză a personajului, dar scoate în relief trăsăturile caracteristice, esențiale, trăsăturile în care se refugiază potențialitatea supremă a personajului. Sînt deci cel puțin două circuite ale înțelegerii unui astfel

**Ce se întîmplă cînd spectatorul
descoperă că filmul vrea să spună
altceva decît pare să spună
la prima vedere?**

**Este o întrebare la care răspunde
criticul literar și de artă
Georgeta Horodincă**

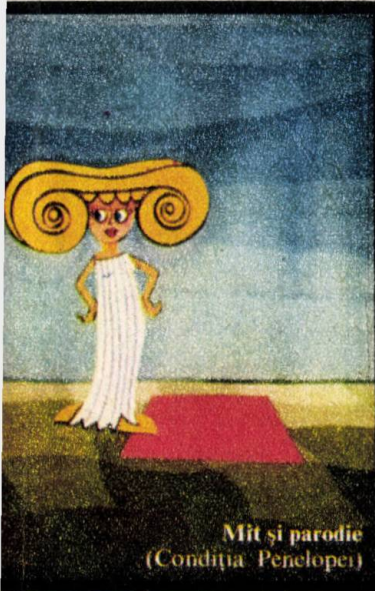
de film: un circuit al măștilor, al fantoșelor desenate și un circuit al personajelor pe care le ascund sau le reprezintă măștile.

Recurgînd la exemple extreme, să ne gîndim la filmul **D-ale organigramei** de Matty Asian. Planul fantoșelor este în cazul de față planul bilelor mari și mici, al schemelor și acoladelor, toate elemente abstracte, măști super-stilizate, care își păstrează pe tot parcursul filmului identitatea și se comportă în consecință. Ele nu execută decît mișcări specifice: ciocniri, rostogoliri, salturi etc. Și totuși organigrama, schema unei structuri administrative, nu este altceva decît expresia unor raporturi sociale și umane. Îndărătul ei se află oamenii. Este ceea ce bilele lui Matty tocmai spun: deși nu sînt reprezentări antropomorfe și nu se mișcă altfel decît ca niște bile, aceste fantoșe «trădează» comportări și sentimente umane, sînt de fapt oameni, personaje-actori (necîntînd să rămînă bile...) Datorită

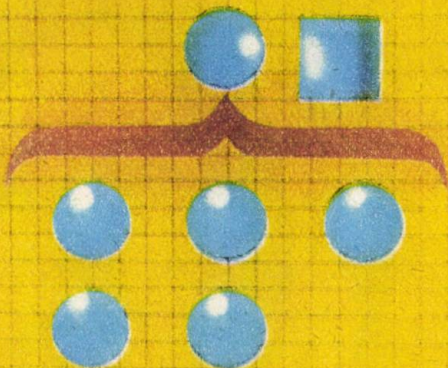
funcției duble a măștii, care ascunzînd de fapt relevă, prezența unui al doilea plan, indirect, deductibil, se face simțită: planul personajelor care se comportă more geometrico, deci ca niște bile, rămînînd în subtextul imaginii filmice oameni. Dar și în textul ei! Prin comportarea atît de evident umană a acestor bile vesele, grăbite, insistente, cicălitoare... ca niște oameni. Ca să nu mai vorbim de ale vieții valuri, care le fac să urce sau să coboare...

Omul este deci prezentat în **D-ale organigramei** după un procedeu cunoscut în retorică sub numele de metonimie.

Receptarea estetică se realizează prin «de-mascare», adică prin echivalarea fantoșelor, a bilelor, a unor corpuri geometrice, cu ființa umană. Am citat un film satiric. Dar echivalența poate fi alteori un act decompresiv, de exuberanță și plenitudine, ca în filmul **Șotronul** de Laurențiu Sirbu unde, în ciuda unor deficiențe reale și în special a unui final confuz,



Mit și parodie
(Condiția Penelopei)



Actorii sînt uneori cilindrici
(D-ale organigramei)

a filmului de animație

jocul șotronului, fantașa mirifică, ne relevă fantezia luxuriantă a copilului care se joacă. Aici fantașa nu îngustează, nu restrînge cîmpul actului uman cu care se identifică, dimpotrivă, îl lărgeste, scoțînd la iveală bogăția lui intimă, necunoscută.

Tehnica filmului de animație constă în fond, ca și tehnica literară și în special tehnica poeziei, care speculează polisemia cuvîntului, în elaborarea unui sistem de circuite independente — cît mai multe — cu scopul de a dovedi pînă la urmă analogia sau identitatea lor. Datorită unor elemente care pot fi concomitent citite în mai multe registre, pentru că au, ca și cuvintele poeziei, mai multe sensuri, circuitul fantoșelor și circuitul personajelor din filmele de animație ajung să stabilească între ele o relație neașteptată, să «de-mascheze» un aspect necunoscut al realității.

Filmul de animație își păstrează justificarea și originalitatea în măsura în care reușește să scoată la iveală fațete ale realității inexplorabile prin mijloacele filmului interpretat de actori. Și în această privință e lesne de remarcat că, așa după cum din punct de vedere vizual, filmul de animație este mai înrudit cu artele plastice decît cu cinematograful tradițional, din punctul de vedere al scenariului, el este mai înrudit cu poezia și cu schița decît cu genul dramatic. Concentrarea și personajul realizat prin mijloacele artelor plastice, deci esențializat, obligă întotdeauna filmul de animație să apeleze la un tip de expresie intensiv, substanțializat, simbolic.

Cum putem «de-masca» un film de animație

Transpunînd legenda populară a **Mesterului Manole**, Ion Truică a urmat strict legile expresiei poetice. Putem distinge, după opinia mea, cel puțin trei circuite suprapuse (cu siguranță că sînt însă mai multe), trei straturi sau trei trepte de semnificații care alcătuiesc împreună sistemul de analogii al filmului.

Circuitul cel mai evident este cel care compune întîmplarea propriu zisă: chemat de domnitor, Manole începe zidirea, dar nu o poate încheia decît cu prețul unui imens sacrificiu. După încheierea construcției, Manole și conștientul său, în loc să fie răsplătiți, sînt condamnați de domnitor la moarte.

Dar ceea ce într-un limbaj impresionist s-ar numi atmosfera filmului — solemnitatea gesturilor, decizia tragică înscrisă pe chipul personajelor, muzica gravă — ne atrage atenția că întîmplarea are și un alt înțeles decît cel al faptelor nule. Construcția la care lucrează Manole cu mesterii săi implică un mister, o enigmă a unicității din moment ce principalul ei autor este în stare să pună mai presus de orice înălțarea acestei construcții, din moment ce domnitorul nu ezită să condamne pe mesterii la moarte. Dar ce se întîmplă de fapt în momentul în care spectatorul descoperă, datorită citorva elemente, multe considerate de atmosferă, dar a căror consistență materială nu poate fi contestată, posibilitatea ca aceeași întîmplare să aibă și o altă semnificație? El descoperă de fapt existența unui nou circuit, să-l nu-

mim al construcției unice, circuit mult mai puțin vizibil. Datorită elementelor proprii acestui circuit, spectatorul începe să citească altfel și unele dintre elementele primului circuit (zidirea Anei, gestul final al domnitorului), să le subordoneze unui scop care le depășește și le înobilează.

Totuși, cu aceasta nu am epuizat șirul circuitelor existente în **Mare-zidire**. Ce este această construcție unică, a cărei siluetă o vedem pulsînd în eternitate, după ce s-a consumat tragedia oamenilor? Punîndu-și această întrebare, care are ca suport material poate o singură imagine filmică, spectatorul descoperă existența celui de al treilea circuit, cel mai puțin aparent dintre toate, să-l numim al operei de artă, circuit care îl face pe spectator să citească și într-un al treilea registru elementele primelor două. Toată întîmplarea devine simbolul unei geneze, și anume geneza operei irepetabile, a operei de artă care cere sacrificiul propriului ei creator.

După cum se poate remarca, circuitul cel mai interesant este și cel mai ascuns; el are în imaginea vizuală cele mai puține elemente proprii, suficiente totuși pentru a declanșa o re-lectură a primelor două, ceea ce produce spectatorului senzația de delectare estetică și satisfacția morala de a descoperi un sens mai adînc în întîmplările acestor lumi. Totuși, fără primele două, al treilea circuit nu ar avea nici o putere. Numai ansamblul, numai sistemul analogiilor, al măștilor și al revelațiilor asigură simbolului forța lui iradiantă. Exact ca în poezie.

Georgeta HORODINĂ



Bun și rău, vechi și nou, confruntându-se în realitatea Bulgariei la sfârșit de război, la început de pace.
(Nevena Kokanova într-o scenă din filmul Gindește-te la geamănușul tău)

R.P. Albania

● **Duelul tăcut** adoptă formula filmului de aventuri, regizorul Dhimiter Aganosti construind un film dinamic, bazat pe înfruntarea dintre un tânăr marinăr de pe un vas albanez și trei indivizi care încearcă să-l forțeze să le înlesnească fuga din țară. Lupta este dramatică, «duelul» inegal, dar intervenția curajoasă și energică a tânărului marinăr izbutește să dejoace planurile dușmanilor noii orînduirii sociale din Albania.

R.P. Bulgaria

● **Comedie provincială (Caruselul nimfelor)**, aflat în faza de montaj, este al doilea film artistic pe care l-a semnat, ca regizor, Ivan Andonov, după 10 desene animate și peste 30 de roluri interpretate în diferite filme.

Într-un orașel de provincie, un tânăr pictor are vernisajul primei sale expoziții. În ochii mic burghezilor, această expoziție contează ca o «nouă marfă» pe piață, care trebuie evaluată, cu atât mai mult cu cât în unul dintre tablouri este descoperită, ca model, una din

frumusețile locale ale acestui orașel de provincie parcă descins dintr-o povestire de Gogol.

● Romanul lui Ghencio Stoev, **Ciclopul**, l-a atras pe regizorul Hristo Hristov mai ales prin importanța problemelor pe care scriitorul le ridică într-o manieră foarte originală: responsabilitatea individului în fața problemelor existenței. Regizorul e mai puțin preocupat de acțiunile eroului — comandant de submarin — cît de psihologia sa, de acea înbinare a motivațiilor civice cu cele personale din conștiința personajului. Acum, cînd începe turnarea filmului, regizorul (care e și scenarist și și-a asumat și realizarea decorurilor) consideră această perioadă ca fiind cea mai importantă în realizarea peliculei.

R.S. Cehoslovacă

● Reluînd în registru, cînd comic, cînd grav, tema «fugii după liniște» în mijlocul naturii, regizorul Jiri Menzel ironizează moravuri, carențe morale, ferindu-se însă de tonul rigid, didacticist. Pretextul filmului este o tînără familie (rudă spirituală cu celebra familie Homolka) care, încercînd să-și găsească o căsuță de vacanță **La marginea pădurii** (filmul și-a fixat acest titlu)

unde să se instaleze în liniște, nu izbutește decît să stea inconfortabil, să se agite și mai ales să se enerveze.

● **Capul Bunei Speranțe** se numea ecluza de pe Elba unde, la 5 mai 1945 sosea, după o cursă aventuroasă, un cargou cu echipaj ceh la bord. Era primul vas care sosea în Cehoslovacia eliberată.

Astfel se termină ultimii metri din noul film produs de studiourile Barrandov și regizat de Ota Fuka. Scenaristul filmului, Ladislav Lang-paul, a găsit elementele pentru subiectul acestui film în arhivele vechii companii de navigație din Praga.

Regizorul Ota Fuka declară: «Am găsit în scenariu o bază solidă pentru un film de aventuri, dar m-a interesat mai ales pentru că nu este vorba de aventuri superficiale, ci de evoluția mai multor personaje ale căror caractere și raporturi vor fi verificate doar în fața pericolului. Am ales totuși genul «filmului de aventuri», pentru că ni s-a părut că astfel ne adresăm unui public cît mai larg».

● Cinematografia cehoslovacă acordă în continuare un loc important filmelor dedicate tinerei generații și problemelor sale. Sînt vizibile eforturile cineastilor de a sesiza psihologia specifică acestei etape cu granițe atît de fragile, tenta-

tiva de a fixa momentul, vârsta de la care se pornește spre adevărata maturitate.

● **Anna, sora Janei** (regia Jiri Hanibal) este o comedie despre o timidă iubire plasată într-o Pragă «entuziastă și dansantă» din zilele Spartakiadei.

● Filmul lui Vaclav Matejka, **Băiatul cu portocale**, conduce spectatorul într-o lume infinit mai complicată. Este povestea unui adolescent care locuiește fără tatăl său și ajunge la casa de corecție. Întors acasă, lucrurile se complică, raporturile cu mama sa devin dificile, maturitatea năvălește oarecum brusc și dureros în viața sa.

● **O oglindă pentru Cristina** are în centrul său o tânără sportivă a cărei carieră cunoaște succese răsunătoare; pe neașteptate, un stupid accident o face să revadă propria ierarhie de valori, să înțeleagă

adevăratul preț al lucrurilor. Regia filmului aparține lui Jiri Svoboda.

● Acțiunea filmului **La capătul lumii** este situată la începutul anilor cincizeci, la frontiera occidentală a țării, printre grăniceri. Filmul se compune din mai multe episoade romantice și dramatice trăite de acești oameni aflați într-un ținut izolat, «la capătul lumii». Dar o tânără frumoasă — Andrea Cunderlikova — care lucrează în împrejurimi, inevitabil, tulbură relațiile....

Regia filmului este semnată de Ivo Novak.

● Pornind de la cunoscutul motiv al povestirii lui Oscar Wilde, «Prințul fericit», regizorul Jiri Brdecka realizează un original desen animat, atât ca semnificații cât și prin tehnica aplicată. «Trebuie să mărturisesc că, recitind povestirea, mi-a plăcut tonul sentimental. De aceea m-am decis să încerc o

adaptare relativ liberă. Din acest punct de vedere, **Ce nu i-am spus prințului** este, în fond, o variațiune pe o temă dată. Filmul păstrează linia fundamentală a povestirii, dar repercusiunile sînt altele. Pentru a marca acest lucru și a sublinia anumite implicații am folosit, cel mai adesea sub forma colajului, numeroase gravuri pe teme sociale ale lui Gustave Dore».

R.P. Chineză

● **Partizanii din cîmpie** reconstituie un episod cu adînci rezonanțe din lupta dusă de partizani, în toamna anului 1943, împotriva invadatorilor japonezi. Construit amplu de către realizatori, filmul este o elocventă demonstrație a



Un proces istoric, care a devenit pe parcurs un rechizitoriu împotriva rasismului: procesul lui Dimitrov. (Scenă din filmul bulgar Nicovala sau ciocanul de Hristo Hristov)



Filme noi din
tările socialiste



Partizani în cîmpie este titlul unui film produs în R.P.Chineză, evocînd o pagină eroică din lupta pentru independență a poporului chinez în anii celui de al doilea război mondial

unității de idealuri a poporului chinez.

Cuba

● Unul din filmele marcante, atît în competiții internaționale cît și în opinia criticii, a fost **Cantata de Chile**, regizat de Humberto Solás. Pornind de la un eveniment autentic — greva muncitorilor de la Iquique-1907, singeros reprimată — filmul face o incursiune în evenimentele semnificative ale rezistenței araucane. **Cantata de Chile** se înscrie ca un patetic omagiu adus combatanților care, de-a lungul deceniilor, și-au sacrificat existența pentru cucerirea libertății și independenței țării lor.

R.D. Germană

● Studiourile DEFA au terminat de curînd o nouă comedie: **Atîtea cîntece, atîtea cuvînte**. Apellînd la unul din mijloacele tradiționale comediei — qui-pro-quo-ul, acțiunea filmului e situată în timpul

celui de al X-lea Festival mondial al tineretului de la Berlin. Încurcăturile sînt declanșate de uluitoarea asemănare dintre moscovita Mașa și poloneza Maria. Plus un inevitabil

tinăr îndrăgostit — nu se știe de care dintre ele — plus un inevitabil happy-end. Interesul pentru film rezidă și în imaginile autentice, cu caracter de documentar, în-



Adolescența:
temă deseori abordată de filmul cehoslovac
(Băiatul cu portocale de Václav Matejka)



Criza socială după primul război mondial în Germania
și reflectarea ei în conștiința unui tânăr
(Wolz de Günter Reisch, un film DEFA)

registrate în timpul festivalului și din distribuția care cuprinde actori din diverse țări. Regia e semnată de Julius Kum și Michael Engelberger.

● **Capcanele iubirii** este o altă comedie DEFA, film realizat din 4 episoade, ecranizare a patru povestiri amuzante, al căror punct comun rămâne, umorul. Pe tema «mancipării femeii». Regia este semnată de Werner W. Wallroth.

R.S.F. Iugoslavia

● Inscrindu-se în tematica filmelor inspirate de cel de al doilea război mondial, **Podul fetelor**, în regia lui Miomir-Miki Stamenković, evocă un episod mai puțin obișnuit, cu subtile implicații psihologice, din lupta de rezistență. Un grup de nouă prizonieri germani, sub paza a patru partizani, se îndreaptă spre «podul fetelor», loc unde trebuie să aibă loc schimbul de ostatici. Filmul prezintă drumul plin de pericole ale acestui neobișnuit grup.

● În regia lui Kiril Tenevski, studiourile din Iugoslavia au realizat un interesant film — **Spaima** — inspirat din vechile legende și cîntece ale popoarelor balcanice, care-și plasează acțiunea în Bizanțul medieval, «laicizînd» mituri biblice prin reliefarea substratului social al evenimentelor epocii. Construit amplu și spectaculos, filmul a impus realizatorilor o îndelungată elaborare, pe parcursul mai multor ani și consultarea unor eminente academicieni, istorici, bizantologi, istorici de artă, arheologi, etnografi și muzicologi, în scopul recreării minuțioase și cât mai fidele a epocii. Kiril Tenevski spunea: «Ceea ce m-a fascinat în mod special în inegalabila bogăție a patrimoniului nostru artistic popular este forța legendelor sale. Ideea mea a fost de a-i reda acestei arte, tuturor evenimentelor grandioase și totodată tragice, o respirație autentică. Revolta împotriva simbolurilor bisericești, împotriva moralei ipocrite a acesteia, pledoaria pentru egalitate socială, pentru ca nimeni să nu fie sclavul nimănui, pentru ca fiecare să trăiască din munca sa și mai ales convingerea că nici o violență nu va putea înfrînge aceste aspirații».



Filme noi din
tările socialiste



Film-document, film-poem, film omagiu,
Avem tot ce ne trebuie este o cronică a vieții în R.P.D. Coreeană

R.P. Mongolă

● Regizorul Zhamian Buntar semnează un interesant film de factură psihologică, intitulat **Anul eclipsei solare**. Evenimentele de la Halhin-Gol (un violent atac declanșat de militaristii japonezi împotriva Mongoliei) au lăsat urme adânci în pământul țării dar și în conștiințele oamenilor. După terminarea războiului, revenind în satul natal, un ostaș decorat pentru faptele sale constată cu durere că trecerea timpului s-a estompat aproape cu totul în amintirea sătenilor, a celor dragi și chiar a soției care s-a recăsătorit.

R.P. Polonă

● «Trăim cu oamenii și nu cu principiile morale» — afirmă unul din personajele filmului **Teama** într-o scenă-cheie din film.

Această afirmație este cea care definește sfera de interes a regizorului Antoni Krauze, în cel de-al doilea lung-metraj al său, **Teama** — film construit aparent pe un clasic story polițist; el se depărtează de rezolvarea enigmei, spre a dezvălui, de fapt, o stare de lucruri în care, dincolo de «vorbele mari», funcționează metoda mușamalizării în numele «Sfintei liniști» care să convină tuturor. Astfel, per-

sonaje aparent imaculate, apar brusc în culori sumbre.

● Sub presiunea televiziunii, documentarul evoluează. Filmele devin mai lungi, sensurile lor sînt mai complexe, mijloacele de expresie mai subtile. Documentariștii nu se limitează doar să analizeze realitatea actuală, ambiția lor este să abordeze marile subiecte istorice sau morale.

● Roman Winczek și-a asumat dificila sarcină de a trata generalizarea experiențelor sociale în filme ca **Oameni varșovieni și Frontiera**. Aici prezentul se suprapune peste trecut, trecutul peste contemporaneitate. Istoria trăiește pentru că e compusă din «curriculum vitae» a diverșilor cetățeni și regizorul însuși comentează evenimentele.

Regizorul sovietic Stanislav Govoruki repovestește



● O renaștere cunoaște și **documentarul de război**, epopeea poloneză privită sintetic. Se părea că filmele de montaj dispăreau printr-o «moarte naturală» — secarea surselor din arhive. Dar prin reevaluarea materialului existent, acest gen de filme a permis cunoașterea și dezvăluirea mecanismelor războiului, a culiselor sale politice.

● Maciej Sienski — cu pasiunea sa de cercetător obstinat, după ce a răsturnat o serie de false judecăți și a verificat de sute de ori materialele, a realizat două lung-metraje: **Privire peste septembrie și Frontul de eliberare** — imagini obiective asupra a două principale momente ale războiului: campania din septembrie 1939 și operația 1944—1945. Punctul de rezistență al acestor două filme sînt tocmai obiecti-



Un film pseudo-politist care se transformă într-o anchetă socială
(Teama de Antoni Krauze)

Robinson Crusoe» cu veselă fantezie



vitatea și precizia lor. Același regizor s-a dovedit și un poet sensibil în **Pro memoria**, care evocă «sacerișul sîngeros» al războiului.

● Tadeusz Makarczynski descoperă documente filmate în primele luni de după eliberare cînd, epuizați de război, oamenii erau puși față în față cu prăpădul. Filmul său, **Trebuie făcut totul pentru a nu reîncepe**, este o sinteză a acestei epoci. Iar **Calendar varșovian** creionează o imagine emoționantă a orașului care se ridică din ruine ca o altă Phoenix din propria ei cenușă.

● Wincenty Ronisz a încercat să transforme clasicul documentar de montaj într-un fel de eseu istoric. **Drumul spre patrie**, rod al unei munci de peste cinci ani, constituie o profundă reflecție asupra destinelor complicate ale polonezilor slujindu-și țara cu inima sau cu arma, în zilele războiului.

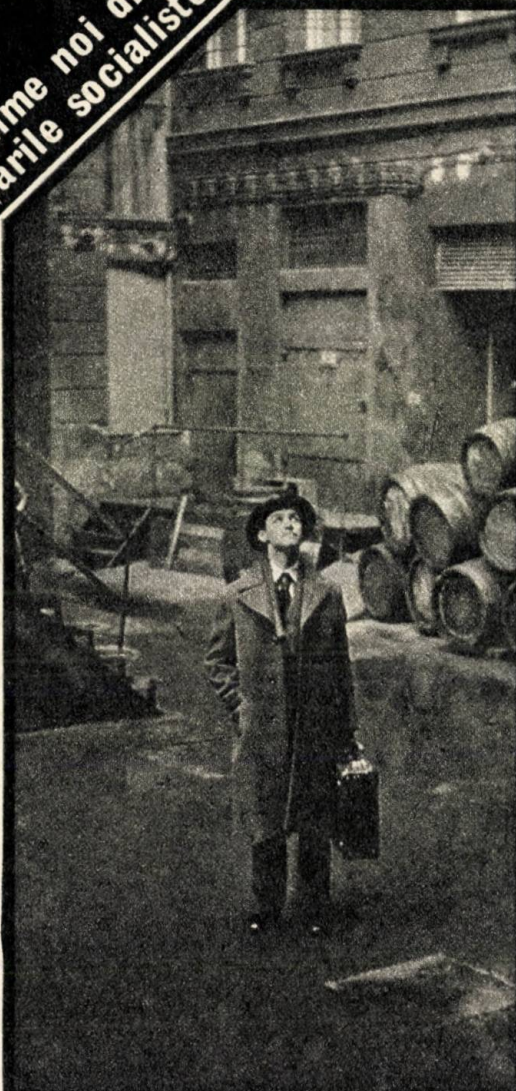
● Andrzej Brzozowski a creat un excelent ciclu de filme asupra Vietnamului în luptă, sesizînd analogii între experiențele națiunii vietnameze și poloneze în momente de restriște.

● Krzysztof Szmagier, care se afla în Portugalia cîteva zile după victoria forțelor progresiste, a turnat **Aprilie în Portugalia** și acum pregătește **Portugalia anul 2**.

Astfel începe noua aventură a documentarului polonez...



Filme noi din
tările socialiste



Avatarurile unui tânăr poposind la Varșovia în anii '30 și care-și câștigă viața muncind într-un hotel de lux. Titlul filmului: Hotel Pacific, de Janusz Majewski



Față în față cu conștiința sa: sau portretul unei tinere femei-medic. Acesta este filmul A trăi cu Uwe produs de studiourile DEFA

R.P. Ungară

● Cunoscuta regizoare maghiară Marta Meszaros, ale cărei filme de lung-metraj și scurt-metraj s-au bucurat de o deosebită apreciere (**Adopțiune** a însemnat unul dintre cele mai mari succese pe plan internațional în 1975, obținând Marele premiu la Festivalul de la Berlin și, de asemenea, figurând în programele festivalurilor de la Belgrad, Teheran, Mannheim și

Londra), finisează ultimul său film **Nouă luni**. Interpreții principali: Lili Momori și polonezul Jan Nowicki.

Ca aproape toate filmele Martei Meszaros și acesta este povestea unei femei independente, caracter puternic, gata să înfrunte prejudecățile «opiniei publice» în numele iubirii. Și acesta este, din nou, un «film feminist». «De la primul meu film, **Cati**, am încercat cu consecvență să portretizez diversele genuri de femei capabile să ia decizii independente, cu un caracter pre-

cis. La noi — și nu numai la noi, ci în toată Europa — de secole, idealul este considerat tipul de femeie dulce, pasivă, adaptându-se cu supunere. În centrul tuturor filmelor mele figurează o femeie găsindu-se într-o situație care cere o decizie independentă. Eroina din **Nouă luni** este personajul cel mai conștient, cel mai «copt» dintre toate eroinele mele».

Există în viața oricărei femei o perioadă în care ea vrea să devină mamă și soție — sau oricum, vrea asta înainte de orice altceva. Dar,

de asemenea, există o perioadă când dorește să creeze, să acționeze, să-și caute propria vocație, scopul vieții sale individuale. Dragostea este și ea o mare responsabilitate; nu este doar o îmbrățișare, ci și o alianță. Acest film vorbește despre conflictele și tulburările unui astfel de moment.

● Cunoscutul regizor Zoltan Fabri a adaptat pentru ecran romanul lui Tibor Déry, «Fraza neterminată». Impresionantul volum al lucrării literare — 1200 pagini — a impus numeroase modificări; în viziunea cinematografică, Zoltan Fabri, în calitate de scenarist și regizor, și-a ales o optică subiectivă asupra realității obiective a romanului. Posibilitățile oferite de limbajul cinematografic i-au permis realizatorului să trateze acțiunea și sensurile romanului cu o «fidelă infidelitate». Montajul a fost și el folosit ca instrument capabil să aducă totdeauna noul, Fabri creind o operă independentă, demnă de falma sa de cineast.

U.R.S.S.

● Îlia Averbah regizează **Scrisorile altora**, un film de «educație sentimentală», făcut pe un ton intim, de confesiune. În centrul acțiunii două eroine: o tinăra (Svetlana Smirnova) și profesoara sa (Irina Kupcenko). Tinăra, crescută într-o familie destrămată, pătrunde cu brutalitate (găsește din întâmplare un teanc de scrisori) în universul intim, plin de decepții și de eșecuri dureroase ale profesoarei sale. Va ști profesoara (pedagogic) să-i arate tinerei de ce nu avea dreptul moral de a citi astfel în viața ei, sau va reacționa doar «omenește» la această intruziune în viața ei? Filmul povestește nașterea unei prietenii izvorite din această confruntare.

● Scenariul filmului lui Andrei Konchalovski-Mihalkovski, **Siberiada**, conceput a fi o trilogie cinematografică, reface destinele generațiilor care au trăit într-un cătun siberin, deasupra unui ocean de petrol, lupta pentru petrol, revoluția, grandioasa transformare în viața Siberiei de azi. Eroul principal, sonдорul Aleksei, vrea să «radă» în întregime cătunul îmbătrinit al strămoșilor săi care era aproape înghițit de pământ, dar înainte de a avea timp să înțeleagă caracterul schimbărilor istorice, pierе în flăcările unei explozii. Moartea sa nu e însă decât un moment al unei fresce



Guerfus

Mantas

Guerfus

Mantas

Balada unei iubiri și epopeea unui erou:
Gherkus Mantas de Marionas Ghedris

Filme noi din
țările socialiste



Doi pui de oameni, doi pui de lei într-o povestire unde realitatea se amestecă permanent cu visul.
(Cadru din filmul maghiar *Stropitoarea* portocalie de Zsolt Kézdi Kovács)

evocând Siberia din anii Revoluției și mai târziu și mai departe, până astăzi. Ambiția regizorului Andrei Konchalovski este să povestească în trei serii. 60 de ani de istorie.

● Studioul central de filme pentru copii și tineret „Gorki” și studiourile bulgare vor termina turnarea unei coproduții — **Ondine**. Autorul scenariului — Viktor Vitkovici — mărturisește: «Acest scenariu e inspirat din binecunoscuta povestire a lui Andersen. Am fost cucerit de uimitoarea poezie a basmului, de motivul său etern: sacrificiul de sine în numele iubirii. De aceea filmul nostru, deși este o poveste, nu se adresează doar celor mici».

● Continuând două filme inspirate din opera marelui poet Firdusi,

regizorul Boris Kumingarov va termina în curând, în studiourile «Tadjikfilm», dipticul **Tragedia lui Savuş**, după poemul lui Firdusi, «Cartea regilor». Originalitatea filmului constă în adaptarea, nu a unei povești, ci a unui poem în versuri.

● **Inima lui Corvalan** este urmarea trilogiei consacrate Americii Latine de Roman Karmen: «Continutul în flăcări», «Chile, timpul luptei, timpul spaimelor», «Tovărășii».

Roman Karmen îl cunoaște pe Corvalan, i-a făcut vizite la Santiago, s-au întâlnit deseori la redacția ziarului comunistilor chileni, «El Siglo». În filmul său, Karmen îl arată pe Luis Corvalan — conducător politic, soldat ferm al revoluției și tată tandru, prieten al copiilor săi. **Inima lui Corvalan** este o

meditație asupra omului, contemporanului nostru care și-a consacrat deliberat viața poporului al cărui destin îl reprezintă. Comentariile sînt sobre. Autorul îi lasă să vorbească pe cei care l-au cunoscut bine pe Corvalan, pe cei care au lucrat cu el. Cineaștii au filmat și la Sofia unde se afla, cu familia sa, fiul lui Corvalan, Luis Alberto Corvalan.

● Anul acesta, Bolșoi Teatrul împlinește 200 de ani de la inaugurarea sa, în 28 martie 1776. Prima trupă era compusă din 13 persoane. Istoria sa a reflectat, ca o oglindă, principalele etape ale dezvoltării artei muzicale și teatrale ruse. Creațiile marilor maeștri, operele și baleturile lor, prezentate pe scena lui Bolșoi, au servit deseori cinematografului. În timpul

anilor puterii sovietice, Bolșoi a pus în scenă peste 100 de opere și balet clasice, aproape 80 spectacole de creatori moderni, în special sovietici.

Cinematograful a făcut mult și va continua să facă totul pentru ca minunata și inimitabila artă a Bolșoi Teatrului să devină accesibilă milioanei de oameni de pe întreg globul, avînd în vedere forța de penetrație unică pe care o are filmul în comparație cu celelalte arte. Căci scena marelui teatru a fost deseori și va mai fi, fără îndoială, platoul unde se înregistrează pe peliculă marile momente ale baletului sovietic.

R.S. Vietnam

● Cineaștii vietnamezi au realizat, de curînd, un documentar de lung metraj închinat Saigonului — Orașul Ho-Și-Min, relevînd mutațiile pașnice petrecute în viața poporului vietnamez eliberat după 30 de ani de lupte.

Marina **CONSTANTINESCU**



Dacă aș avea o iubită, **filmul regizorului cehoslovac Ștefan Uher**, este povestea vieții unui adolescent în primii ani de după război și, totodată, tabloul dramatic al începuturilor edificării unei noi societăți (în rolul principal Brigita Hausnerova)

O povestire de Pușkin într-un film-poem: Visul de Vladimir Basov





Romanul unui succes:

„Pe aripile vîntului“

La 36 de ani de la premiera mondială și 25 de ani de la prezentarea filmului pe ecranele europene, după război, adesea reprogramat în ultimele decenii, cum a fost și cazul recente rulări pe ecranele noastre, *Pe aripile vîntului* rămîne unul dintre cele mai mari succese de public al cinematografului (pînă nu demult a fost chiar cel mai mare).

Roland Flaminî, redactorul săptămînalului american de mare tiraj «Time», a publicat, după o anchetă de doi ani, extraordinara poveste a turnării acestui film, dezvăluindu-ne secretele imensului său succes.

Ceea ce scrie autorul este un adevărat roman-document al cinematografului. Nu atît romanul filmului ca atare (regizorul și autoarea cărții sînt personaje secundare în această narațiune), cît imaginea epică a teribilului efort, a marii ambiții a producătorilor, a nenumăratelor încercări care au precedat începutul filmărilor — nu puține dictate de calcule de conjunctură, cu implicații dramatice în viața intimă a mii de oameni, în această lume cu legi dure, care este Hollywoodul.

Filmul *Pe aripile vîntului*, realizat după un roman el însuși celebru, nu figurează pe niciuna dintre listele cu primele 10 sau 20 de capodopere ale cinematografului. Se pare că unii critici nu l-ar trece nici printre primele 100 de filme. Dar istoria realizării sale, atrăgătoare pentru orice cinefil, este cît se poate de semnificativă pentru cei care și-au făcut o profesiune din această artă eminamente populară de maximă audiență în rîndurile publicului.

Primul episod al povestirii lui Roland Flaminî este de-a dreptul fascinant: căutarea interpretei ideale pentru rolul Scarlett O'Hara.

Primul episod:

În căutarea lui Scarlett

«Scarlett nu era frumoasă, dar bărbații nici nu-și dădeau seama de asta, într-atît erau de subjugati de ea...»

Hollywood, mai, 1936. Producătorul David O. Selznick primește de la directoarea biroului său new-yorkez, un roman de 1 037 pagini — «*Pe aripile vîntului*» de Margaret Mitchell — însoțit de un lung rezumat și cu o notă plină de entuziasm: «Vă cer, vă sfătuiesc stăruitor, vă implor să citiți imediat acest text. Sînt convinsă că, după lectura lui, nu veți mai avea liniște pînă nu veți cumpăra drepturile de ecranizare».

Un uriaș, la propriu și la figurat

Selznick citește, dar nu se grăbește să răspundă. Selznick ezită. Îi lipsește elementul esențial: actrița care să-i dea viață Scarlett-ei O'Hara. În plus, socotește că filmele despre războiul de secesiune nu sînt prea rentabile. În al treilea rînd, prețul care i se cere — 50 000 dolari — i se pare exagerat. Casa lui producătoare e tină; realizează mai bine de 300 000 dolari pe an, dar n-are la activ decît două filme. Unul, abia terminat, *Micul lord Fauntleroy*, și altul, în lucru: *Grădina lui Allah* cu Marlene Dietrich.



Dictează răspunsul telegrafic: «Dezolat că trebuie să spun **nu** entuziasmului dvs». Chiar de a doua zi, îl încearcă însă o oarecare părere de rău, iar când luna următoare, la apariția în librăria a romanului, 170000 exemplare se vînd într-un timp record, regretele lui se concretizează într-o nouă decizie. Cumpără imediat drepturile cărții. Împreună cu soția sa Irene și cu Charles Boyer, cu romanul sub braț, se îmbarcă pentru Hawai, hotărît să-l recitească atent. Cînd termină lectura, prima lui impresie în privința distribuției se confirmă: Clark Gable va fi Rhett Butler. Dar nu vede deloc cine ar putea fi Scarlett.

Trei săptămîni mai tîrziu se întoarce la Hollywood. Vînzarea cărții a ajuns la 300 000 exemplare, iar lumea discută despre eventuala distribuție a filmului cu aceeași apărare ca și despre legătura dintre Edward al VIII-lea și doamna Simpson, despre Hitler și războiul civil din Spania sau despre nașterea gemenelor Dionne.

Selznick îl angajează imediat pe George Cukor: acest regizor știe să dirijeze actrițele, a făcut adevărate minuni cu Constance Bennett și Katharine Hepburn. Producătorul îi propune totodată Margaret Mitchell să facă scenariul, numai că scriitoarea aceasta nu seamănă cu alți autori și nu se precipită la editorul său să-i ceară o scrisoare de recomandare pentru Cukor. Dimpotrivă. Ea refuză această punte de aur

și-și exprimă clar unica sa dorință: să fie lăsată în pace.

Selznick își formează treptat echipa, ai cărei membri află repede ce înseamnă să lucrezi cu acest uriaș (la propriu și la figurat). Convocați la o primă întîlnire, ei îl așteaptă două ore; la un moment dat, fără un cuvînt de scuză pentru întîrziere, producătorul intră ca un uragan în birou și începe discuțiile... E atît de absorbit de subiect, încît umblă de colo pînă colo prin cameră, se ciocnește de toate mobilele (e foarte miop), împrumută de la toți țigări, pe care uită să le aprindă (după ce-și scapără chibriturile care-i ard degetele). Ascultă sugestiile tuturor și blagoslovește pe fiecare cu titlul de «asistent», cu o lărgheță invers proporțională cu retributia pe care le-o oferă.

Bette Davis

Dar distribuția rămîne o problemă de nerezolvat. Selznick înțelege să se folosească de interesul public pe care ea o stîrnește. Trimite sute de cărți poștale diferitelor grupări și organizații de pe întreg teritoriul Statelor Unite. Îi invită pe toți să-și comunice alegerea. Cine — după părerea lor — ar fi interpreta ideală a lui Scarlett? Pe cine vîd ei în Rhett Butler? Pentru eroină, răspunsurile sînt **precise**: în frunte e Bette Davis, la mare distanță urmează Katharine Hepburn, Tallulah Bankhead și multe altele. Pentru

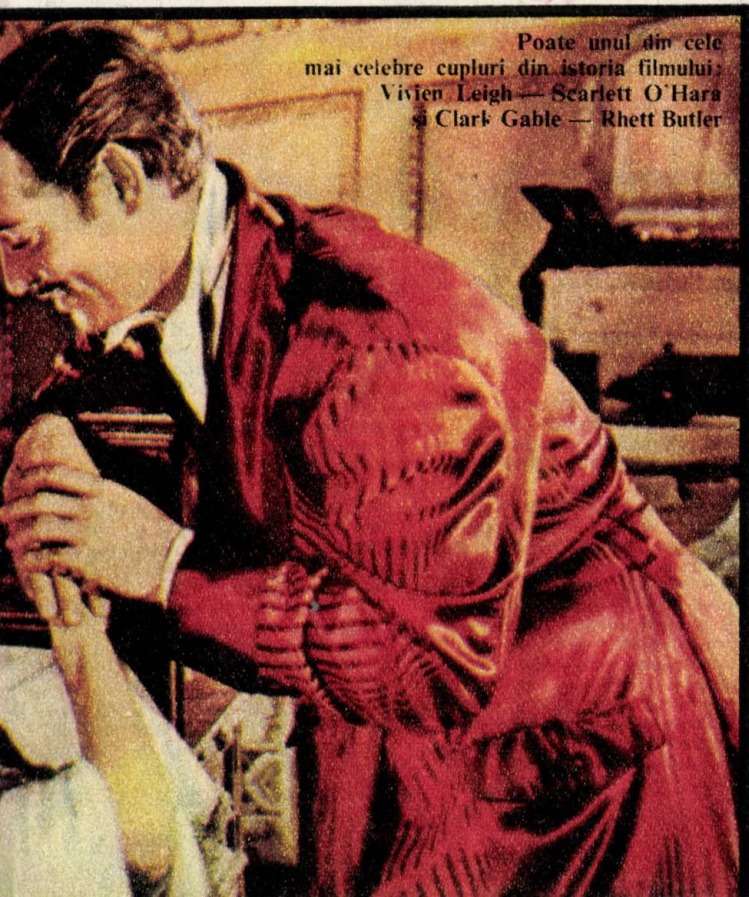
Rhett, Clark Gable și Ronald Colman își dispută favoarea publicului.

Dar Bette Davis e legată prin contract cu Casa Warner Bros și nu i se poate face o propunere directă. Selznick îl cheamă pe Jack Warner. Acesta acceptă s-o «împrumute» pe Davis, dar nu singură: îl pretinde pe Errol Flynn în rolul lui Rhett Butler și se declară gata să participe la finanțarea filmului, cu condiția să-i revină 24% din încasări, ca un drept cîștigat prin rezolvarea problemei distribuției eroilor principali. E adevărat, Errol Flynn tocmai debutase — promițător — în **Căpitănelul Blood**, dar... cu toate că era frumos și avea o statură atletică, încă nu făcuse dovada calităților sale de actor. Selznick nu-l vede deloc în Rhett Butler. Și nu e singurul de această părere. La fel ca el, gîndește Bette Davis. Numai dumneaeu știe cît dorește ea s-o interpreteze pe Scarlett, dar ideea de a-l avea pe Flynn ca partener este împotriva eticii sale profesionale, și nu se jenează să declare public în ce măsură îi apreciază sau nu talentul. Jack Warner însă se încăpățînează: ori amîndoi, ori niciunul! Și n-a mai fost niciunul... Dar Bette Davis turnează în grabă **Jezabel** al cărui scenariu are deajune asemănări — și evidente — cu **Pe aripile vîntului**. Succesul e mare. Selznick se simte de-a dreptul păgubit... Exit Bette Davis!

Tallulah Bankhead

Se trece la Tallulah Bankhead. Ea are un atu prețios: e din sudul Statelor Unite, din Alabama. Bunicul ei, senatorul, face parte din eroii Războiului de secesiune. E o actriță cunoscută, cu succese frumoase în teatrele din Londra și de pe Broadway, succese la care a contribuit din plin și puternica ei personalitate. Pînă acum, însă, încercările ei în cinematografie au fost neconvingătoare. Și mai este ceva: Hollywoodul nu prea știe cum să procedeze cu această doamnă. În afara unui limbaj foarte liber, care sochează, tirăște după ea o reputație dubioasă. Hollywoodul cel pudic nu poate tolera cu ușurință asemenea comportare. Selznick știe bine acest lucru, și totuși îi propune o probă. Tallulah Bankhead poposește la Hollywood îmbrăcată în pantaloni, cu un vizon pe umeri și cu părul în dezordine, ca și cum atunci se dăduse jos din pat. Louella Parsons, ziarista cu limba cea mai ascuțită și temută din Hollywood, declară cui vrea s-o asculte că dacă Selznick o angajează, ea se lasă de meserie și se închide în casă să plîngă, dar că el, Selznick, va avea să dea socoteală fiecărui bărbat, femeie sau copil american pentru asemenea alegere.

A doua zi, într-o luni, Tallulah Bankhead îmbrăcată într-unul din costumele Greta Garbo din **Dama cu camelii**, dă o probă, cu trei scene. Tallulah are 34 de ani și arbo-



Poate unul din cele mai celebre cupluri din istoria filmului:
Vivien Leigh — Scarlett O'Hara
și Clark Gable — Rhett Butler



reață un «gen» cam sofisticat. Asta înseamnă că nu pare o Scarlett O'Hara de 16 ani tocmai convingătoare. De bine, de rău, la sfârșit, pentru o Scarlett, mamă de familie, ar mai merge. Selznick, ca să câștige timp, îi trimite o telegramă în care-și exprimă rezerva pentru perioada «Scarlett — fetișcana», spunându-i că dacă ar fi obligat să dea un răspuns imediat, răspunsul ar fi nu, dar că, dacă ar avea oarecare răgaz, poate... Și că «ar fi mai bine să nu ia încă nici o hotărâre».

Dar Tallulah are o mătușă căreia nu-i place să aștepte și care lansează o campanie în favoarea nepoatei sale. Familia Bankhead are simțul solidarității familiale, și foarte curînd biroul lui Selznick este invadat de telegrame și petiții — dintre care una poartă nu mai puțin de 1 500 de semnături — și de articole de ziare din Sud care-l conjură pe producător s-o angajeze pe Tallulah... Dar această susținută «campanie electorală» nu folosește la nimic. Tallulah, ca «răzbușnica», se căsătorește cu un actor obscur, semănînd vag cu John Barrymore. Suporterii ei sînt neconsolați.

Un nou val de scrisori se adună pe biroul producătorului: nu mai e vorba de Tallulah. De data asta sînt propuse toate vedetele feminine celebre, de la Joan Crawford la Marie Dressler. Și toate sînt furioase pe managerul lor că nu le prezintă regizorul Cukor. Într-o zi, acesta este văzut luînd masa cu Loretta Young. Presa se dezlănțuie: Loretta Young va fi Scarlett! Un timp circulă zvonul că însăși romanciera Margaret Mitchell își va interpreta eroina, că ea se pregătește de luni de zile în studiourile lui Selznick...

Apoi se vorbește de Miriam Hopkins. Și nu fără oarecare justificare: chiar dacă nu a dat nici o probă, producătorul Selznick a ținut să-i vadă ultimul film.

Norma Shearer

Urmează Norma Shearer, foarte puternică, foarte adulată, foarte distantă și pretențioasă văduvă a lui Irving Thalberg. Ca toate actrițele, și ea visează la rolul Scarlett-ei. Drept care acceptă — lucru pe care nu l-a mai făcut de ani de zile — să dea o probă. Selznick nu e însă prea convins și, ca să testeze părerea publicului, îl pune pe redactorul de la poșta radio, Walter Winchell, să anunțe că Norma Shearer va fi poate Scarlett. Opt milioane de ascultători răspund: Nul Admiratorii actriței găsesc că rolul nu e demn de ea, ceilalți declară că nu se potrivește deloc cu personajul. Printre aceste 8 milioane de scrisori, există una, în care se afirmă: «Ea (Norma Shearer) se bucură, fără îndoială, de o imensă popularitate și fiecare recunoaște că este o actriță minunată. Din păcate însă mai trebuie recunoscut și faptul că nu este făcută s-o interpreteze pe Scarlett. E prea distantă și n-are

temperament». Scrisoarea este semnată: **Margaret Mitchell**. Este unul dintre foarte rarele comentarii pe care le-a făcut vreodată scriitoarea asupra distribuției filmului realizat după romanul său.

Atunci Norma Shearer declară public că se retrage din cursă și că, de fapt, singurul rol care ar fi tentat-o era cel al lui... Rhett Butler!

Selznick nu izbuteste să găsească o vedetă? Nu-i nimic, el poate «fabrica» una. E drept că nu e deloc sigur că o debutantă ar putea face față rolului atât de bogat în nuanțe. Totuși producătorul nu ezită să-și facă publică intenția de a alege o neprofesionistă, lucru care atîta din nou interesul publicului. Lovitura e clasică. A mai dat-o odată, cînd își căuta un interpret pentru micul lord **Fauntleroy**. E o lovitură clasică, dar care dă rezultate: se va vorbi în continuare de Scarlett

«Scarlettele»:



Susan Hayward...



Paulette Goddard...



Norma Shearer...



Lana Turner

Fetele din colet

Torentul de scrisori a reînceput. Din Statele Unite, dar și din Europa, unde cartea cunoaște același enorm succes, femeile îi scriu producătorului cu sutele, îl asigură că ele sînt intruparea Scarlett-ei, își trimit fotografiile: portret sau în costum de baie, nu are importanță.

Situația cerea organizare: Oscar Serlin este însărcinat să discute cu candidatele din Nord și Est, Charles Morison se va ocupa de cele din Vest iar regizorul Cukor personal va pleca în Sud.

Cukor pleacă întovărit de Kay Brown, directorul biroului new-yorkez al lui Selznick, care este bun prieten cu Margaret Mitchell. Pretutindeni pe unde trec, devin subiectul numărului unu al ziarelor sudiste, «New Orleans Picayune» le consacră mai mult spațiu decît abdicării lui Edward al VIII-lea, care are

loc chiar în ziua sosirii lor în oraș. La Atlanta, Margaret Mitchell e foarte amabilă cu Cukor, dar refuză să discute despre film.

Debutante, actrițe din trupele locale, studențe, trec cu zecile la «audiție». Citeva dintre candidate sînt reținute și trimise la New York pentru proba de film. Dar dezamăgirile se țin lanț. Cukor înțelege că nu în această expediție o va găsi el pe Scarlett. Una dintre pretendente, o actriță, este atît de perseverentă încît îl aduce la exasperare. Îl urmărește încă de la Atlanta. Ea află, Dumnezeu știe cum, cu ce tren pleacă regizorul din oraș, se precipită la gară, găsește trenul, parcurge vagoanele, scoală copiii adormiți, înghiontește pe toată lumea, pînă își dă seama că regizorul n-a apucat să se urce. Atunci face de planton pe peron. Din fericire, Cukor o zărește la timp, se catără în vagonul cu cărbuni, în timp ce unul dintre asistenți încearcă s-o potolească pe fată. Și are de furcă cu ea, pentru că trebuie s-o imobilizeze pînă pleacă trenul, și apoi s-o lase pîlîngind pe peron.

La studioul, în fața ușii lui Selznick, este aceeași dezlănțuire. Fetele so-

lesc cu sutele, cu taxiul, cu camionul... Toate se roagă să fie lăsate să dea probe. Într-o dimineață, sosește un colet enorm, cu indicația: «Să fie deschis de urgență». Ceea ce se și face. Din pachet iese o fată, seducătoare de altfel, care se napustește spre biroul producătorului. Iar în ziua de Crăciun, 1937, doi bărbați în livrea aduc la locuința producătorului un pachet mare. Un cadou. După ce hîrțiile sînt date la o parte, apare un obiect enorm, în formă de carte, pe care scrie «Pe aripile vîntului, «Cartea» se deschide și din ea țîșnește o tină ră imbrăcată în crinolină, care-i spune surzînd: «Sărbători fericite, domnule Selznick. Eu sînt Scarlett O'Hara a dumneavoastră!» Dar n-a fost nici ea!

Lucille Ball

Selznick începe să fie îngrijorat. Unde s-o găsească pe Scarlett? Începe să apeleze la alte case producătoare. Au ele oare pe cineva care... Ar fi, poate, una, la R.K.O., Lucille Ball. Actrița nu crede nici ea că ar avea vreo șansă, dar, conștiincioasă, învață rolul pentru cele

trei scene ale probei de film. Selznick va asista personal la audție. În ziua stabilită, la Culver City plouă torențial. Lucille Ball ajunge greu la studio, cu întîrziere, udă leocă. E gata să renunțe de bună voie la probă, cînd i se comunică că nici Selznick n-a sosit. E instalată în biroul producătorului, i se dă un pahar de coniac să se încălzească. Lucille Ball Ingenunchează în fața cîminului, să se usuce, cînd apare Selznick. Statura lui o impresionează. Își debitează textul pe nerăsuflăte... La sfîrșit, aude: «Vă mulțumesc, domnișoară. A fost foarte bine». Abia atunci actrița își dă seama că dăduse proba Ingenunchiată...

Surorile

Irene Selznick — despre care se spune, de asemeni, că ar putea fi Scarlett, îi prezintă soțului ei un manechin, o fată încîntătoare. Fizi-cește se potrivește cu Scarlett, dar e o neprofesionistă! O cheamă Edyth Marrener și va face o carieră sclipitoare sub numele de Susan Hayward.



Melanie.
Pentru acest rol,
una din cele mai frumoase actrițe
ale Hollywoodului,
Olivia de Havilland, a acceptat
ceea ce nici o femeie nu acceptă:
să se urîtească
(într-o scenă cu Leslie Howard și Clark Gable)



Joan Bennett...



Loretta Young...



Katharine Hepburn...

Problema rămâne nerezolvată. Unde, în sfârșit, s-o găsească Selznick pe Scarlett? În disperare de cauză, producătorul îl angajează pe Russell Birdwell, un agent de publicitate de geniu.

Selznick și Birdwell discută fără încetare. În principiu, punctele lor de vedere coincid. Russell Birdwell începe vinătoarea. O descoperă pe Carole Lombard. Nu va fi ea Scarlett, dar agentul izbutește s-o lanseze în alte filme.

Între decembrie 1936 și mai 1937, ziarista Louella Parsons, iarăși ea, pomeneste de cinci ori numele unei fete cu păr roșcat, originară din Texas: Margaret Tallichet. Actrița fusese văzută cinind împreună cu King Vidor și pe deasupra mai fusese invitată și la o mare recepție dată de Charlie Chaplin. Deajuns ca să atragă atenția lui Selznick asupra ei. Acesta însă o trimite la New York la un curs de perfecționare actori-cească.

Între timp, agentul de publicitate Birdwell își reia asaltul asupra scriitoarei Margaret Mitchell, căutând s-o convingă să se integreze căutătorilor echipei. În zadar: «De când v-am vîndut drepturile cărții, viața mea a devenit un infern» — îi scrie ea lui Selznick. Pe Louella Parsons o conjură să comunice publicului că nu este amestecată cîtuși de puțin în ecranizarea romanului. Dar nici asta nu-i folosește. Oamenii continuă s-o oprească pe stradă, să-i scrie, să-i spună că nimeni, nici Katharine Hepburn nu poate fi Scarlett, ci numai și numai sora, fiica sau iubita lor... I se mai scrie: «Dumneavoastră și cu mine sîntem singurii care o înțelegem pe Scarlett». Pînă și Gaston Gallimard, editorul versiunii franceze a romanului, îi telegrafiază producătorului: «Nu puteți interveni ca titlul să fie «Autant en

emporte le vent»? (titlu sub care s-a tradus și a apărut cartea în Franța).

Romanul filmului continuă. Scriitoarea Margaret Mitchell e obosită de amestecul acesta al oamenilor filmului în viața ei de femeie liniștită. Totuși fascinația pe care o resimte orice neofit în ale cinematografului îi joacă un renga. Când Birdwell sosește din Sud, ea acceptă să-l introducă în colegiile de fete și în trupele de teatru locale. Atîta i-a fost suficient agentului de publicitate ca să acrediteze ideea că Margaret Mitchell a acceptat să participe la producția filmului. Exasperată, scriitoarea, întovărită de soțul ei, ia primul avion pentru Kentucky, unde se ascunde la un hotel oarecare sub un nume de împrumut. De atunci însă n-a mai căzut nicio dată în cursule întinse de Russell Birdwell.

Sîntem în februarie 1939 și Selznick tot n-a găsit-o pe Scarlett. Guvernatorul din Alabama îi trimite o telegramă: «De ce nu-i încredințați rolul lui Tallulah Bankhead, ca să terminați odată!?» Dar Selznick este stăpînit în continuare de speranța că va găsi interpreta ideală.

Cine ar putea să-l ajute mai bine, dacă nu fratele său, Myron, unul dintre agenții Hollywoodului, din a cărui «colecție» fac parte Carole Lombard, Merle Oberon, Fredric March, Fred Astaire, Ginger Rogers, Paulette Goddard și William Powell?

Paulette Goddard

Myron este un om dificil în relațiile cu oamenii și contactul cu actorii îl are, în general, prin intermediul unuia dintre colaboratorii lui. El îi suportă greu pe actori, are prea puține preferințe, în schimb pentru Paulette Goddard nutrește o adevă-

rată slăbiciune. Într-o zi, ea îi cere rolul lui Scarlett, iar Myron face uz de influența sa asupra lui și David Selznick o primește pe Paulette Goddard. Goddard e, poate, puțin cam prea frumoasă. Dar e spirituală, și faptul că e brună e în favoarea ei. La probe însă se vede că nu e stăpînă pe meserie. Dar asta se poate remedia. Selznick o angajează pe actrița engleză Constance Collier ca să lucreze cu Paulette Goddard, cu care semnează contractul.

Fără îndoială, Paulette Goddard nu este încă o vedetă, dar cine n-o cunoaște? Chaplin a făcut cu ea **Timpuri noi** și iese pretutindeni însoțit de ea. Se spune că ar fi căsătoriti. Când Chaplin primește oaspeți — lucru rar de altfel — ea îndeplinește rolul de stăpînă a casei. Așa îl va fascina într-o seară pe George Bernard Shaw. Un alt scriitor, John Steinbeck, se îndrăgostește nebunește de ea. Chiar dacă relațiile sale cu Chaplin nu mai sînt aceleasi de la început, Paulette beneficiază în continuare de gloria care-l înconjoară pe maestru.

Chaplin află dintr-un articolăș al Louellei Parsons că Paulette a semnat un contract cu Selznick pe cinci ani. Nu se poate spune că proza ziaristă ar fi cel mai bun mijloc de comunicare dintre doi soți. Chaplin redactează imediat o declarație: nu i-a dat nicio dată autorizația Pauletei Goddard să lucreze cu altcineva, oricine ar fi acela. Ea va fi vedeta viitorului său film. Goddard, care ardea de dorința să fie Scarlett O'Hara, comentează: «Chaplin afirmă că voi juca în primul său film sonor și că scrie un scenariu pentru noi doi. Dar eu nu mai pot crede asta... De zeci de ori mi-a spus că a găsit subiectul și de fiecare dată și-a rupt toate hîrțile. Nu-i mai plăcea... La început delirează de

ntinuă:



Bette Davis...



Lucille Ball...



Ginger Rogers

entuziasm și nici n-apucă să termine de scris că rupe totul...»

Situația nu e deloc simplă. Chaplin are — și manifestă — față de Paulette o atitudine posesivă. Pe de altă parte, nu-l poate suferi pe Selznick, care, nevrînd să-și asume vreun risc, îl însărcinează pe Daniel O'Shea să-l vorbească. Lucru greu. În sfârșit, acesta izbutește să-l prindă la telefon. Chaplin e la început destul de evaziv. De ce a semnat Selznick un contract cu Paulette? O'Shea protestează: intențiile lui Selznick au fost curate. Atunci Chaplin întoarce foaia și spune că un contract pe termen lung deserveste interesele actriței, și brusc schimbă tonul: «Sînt singur acasă. Miss Goddard e în oraș. Hai să vorbim deschis!» Se simte imediat tonul omului de afaceri. Atunci O'Shea concede că în contractul cu Selznick să figureze o clauză prin care Paulette Goddard să fie liberă să joace în viitorul film al lui Chaplin.

Etapa a doua: O'Shea primește un telefon de la Paulette Goddard care pare a fi la curent cu această convorbire. La mirarea lui O'Shea, care o întreabă ce anume i-a povestit Chaplin, ea îi răspunde: «El? Nimic! Eu am auzit totul: eram ascunsă într-un dulap!»

Timp de trei săptămîni, Paulette repetă cu un tînar actor de la Compania Selznick, Jeffrey Lynn, candidat pentru rolul lui Ashley (rol pe care de luni de zile Leslie Howard îl refuză, socotindu-se prea bătrîn pentru personaj, și pe care, în final, îl va interpreta în mod magnific).

Timp de alte trei săptămîni, Paulette lucrează cu Will Pucci la purificarea accentului ei: «În secolul XIX, lumea din Sud vorbea ca englezii».

Problele de film au durat două zile, în prezența regizorului Cukor. La brațul lui Ashley, Paulette Goddard

pare puțin țeapănă, dar joacă bine, sărutările ei lasă o impresie de neuitat... Lynn își spune că, avînd un asemenea temperament, Goddard va obține cu siguranță rolul. Selznick vizionează de mai multe ori aceste probe și nu e departe de aceeași părere. Se pare că, în sfîrșit, Scarlett a fost găsită! Louella Parsons însăși o numește Scarlett O'Goddard! Dar se ivește o nouă problemă! Este sau nu realmente căsătorită cu Chaplin? Poșta aduce alt val de scrisori pe biroul lui Selznick. De pretutindeni asociațiile feministe intervin: cum poate fi încredințat un asemenea rol unei femei care este amanta unui magnat din Hollywood?

Intermezzo despre opinia publică

Presă e de acord cu aceste proteste. Se simte, urzindu-se, boicotul. Și nu numai împotriva actriței, dar și a lui Chaplin care, cu **Timpuri noi**, și-a exprimat iritant tendințele de stînga. Selznick începe să fie îngrijorat. Pe de-o parte îl sîcîie asociațiile de femei, iar pe de altă parte, nici asigurările Pauletei Goddard, cum că ea și Chaplin s-ar fi căsătorit pe un yacht, în larg, lîngă Singapore, care yacht ar fi fost atacat și arhivele distruse... nu par de beton armat. (Nici mai tîrziu, în 1940, cînd Paulette Goddard va cere în Mexic, divorțul de Chaplin, chestiunea «unde și cînd» s-a celebrat această căsătorie, nu va fi lămurită.)

Oricum ar fi, să înfrunți opinia publică e un risc mare. Descurajat, Selznick adoptă soluția cea mai simplă: reîncepe căutarea unei Scarlett ideale. Astăzi pare greu de înțeles de ce producătorul a cedat atât de ușor. Dar să nu uităm că el nu-și putea permite luxul să turneze un film atît de scump ca **Pe aripile**

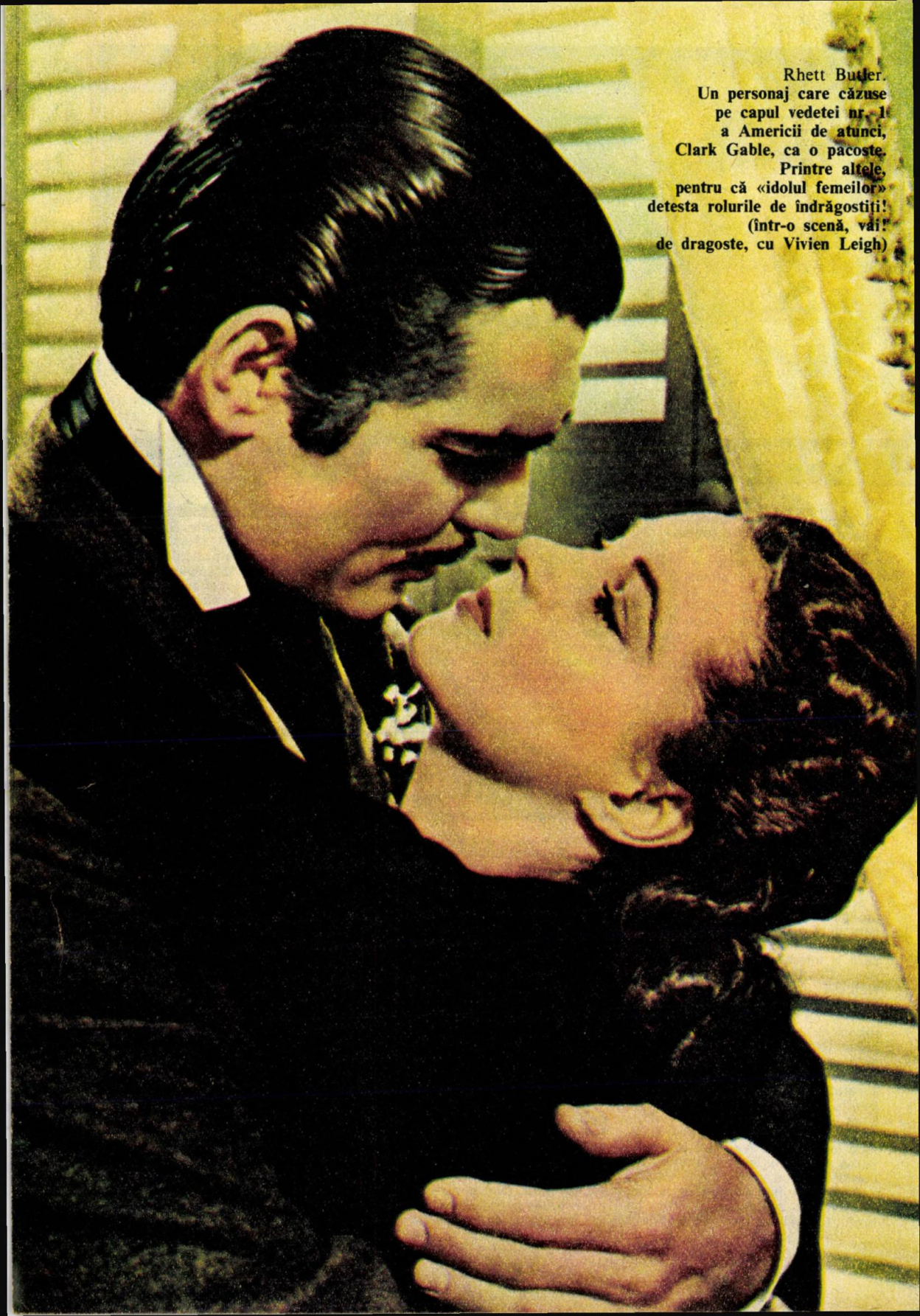
vîntului cu o actriță nepopulară. Și mai era un motiv, fundamental: ca toți din jurul său, Selznick se orienta aproape exclusiv după box-office. Acesta făcea parte din regula jocului — iar jocul avea reguli care nu trebuiau încălcate.

Văzînd filmele anului 1938 — cele care au rezistat timpului — trebuie să amintim că 1938 a fost anul unor conflicte brutale dintre forțele democrației și cele ale dictaturii, că undeva un război civil făcea ravagii, că șomajul era o mare problemă, ș.a.m.d. Cinematograful american vindea 40% din producția sa în străinătate. Cum să te mai miri atunci că Louis B. Mayer, de pildă, refuza să facă filme care să displace Germaniei, de frică să nu i se închidă piața Europei Centrale și că guvernul italian obținea ca în filmul **Adio arme** armata italiană să nu fie arătată în derută? Iar domnul Walter Wanger realiza în **Blocada** o «performanță» unică: în acest film despre războiul civil din Spania, nimeni nu-și poate da seama dacă eroul, Henry Fonda, este franchist sau comunist!

Katharine Hepburn

La sosirea toamnei, Selznick se afla în aceeași situație: n-o găsisse pe Scarlett. Și nu din lipsă de candidate. Veneau cu zecile, din toate colțurile țării, unele pentru prima dată, altele care mai încercaseră. Doamna Ogder Reid, vicepreședinta ziarului «Herald Tribune», o prezintă la un congres pe Katharine Hepburn drept candidata ei pentru acest rol și susține că actrița se bucură și de sprijinul Margarettei Mitchell. Margaret Mitchell răspunde: «Am văzut-o pe Miss Hepburn în **Cele patru fiice ale doctorului March** și am avut impresia că-i stă bine în





Rhett Butler.
Un personaj care căzuse
pe capul vedetei nr. 1
a Americii de atunci,
Clark Gable, ca o păcoste.
Printre altele,
pentru că «idolul femeilor»
detesta rolurile de îndrăgostiți!
(într-o scenă, vâi
de dragoste, cu Vivien Leigh)

Ashley.
Ca să accepte acest rol,
lui Leslie Howard
producătorul i-a propus co-regia
unui alt film celebru: «Intermezzo»
(aici împreună cu
Olivia de Havilland)



crinolină. Dar...: «Nu văd pe nimeni în lumea filmului care să-i semene lui Scarlett. Nu mi-am exprimat și nu-mi voi exprima niciodată vreo preferință».

Doamna Reid nu este singurul supporter al Katharine Hepburn. Regizorul Cukor, care tocmai terminase cu ea **Vacanță**, manifestă față de această actriță un adevărat entuziasm. Și pentru producătorul Selznick tentația e mare. Angajarea lui Hepburn ar însemna, în sfârșit, ieșirea din impas. Katharine Hepburn își cunoaște meseria și și-o face foarte bine. Dar cum să compensezi lipsa ei totală de sex-appeal? Cum poți să crezi că Rhett Butler o urmărește ani de zile cu aftea perseverență? Într-o notă, dintre nenumăratele note ale lui Selznick, scrise pe hirtie galbenă, el îi explică lui Cukor de ce ține neapărat ca viitoarea interpretă să-și dovedească în acest rol posibilitățile ei de seducție: «Atracția pe care o exercită Scarlett este una dintre trăsăturile cele mai importante pe care le reclamă rolul». Dar Katharine Hepburn este încăpățânată și nu vrea să se supună unui asemenea test. Ea socotește că Selznick, mai bine ca oricine, ar trebui să-i cunoască valoarea profesională.

Selznick mai are un motiv de îngrijorare: popularitatea Katharinei Hepburn este în descreștere, ea e abia pe locul 58 din box-office-ul vedetelor.

Și nu se mai vorbește despre Katharine Hepburn.

Total general: 1 900 candidate

Vine rândul Lanei Turner, pe atunci doar Jean Turner. Decolteul ei în frumoasa rochie verde sare în ochi, dar în aceeași măsură sare în ochi și lipsa ei de experiență actricească.

Se revine la Margaret Tallichet. Ea face audite aureolate de succesele unei stagioni strălucite în turneele din vară. Dar, ca și Lana Turner, nu reușește. Nu reușește să obțină rolul lui Scarlett, dar regizorul William Wyler plătește rezilierea contractului ei cu Selznick și o la de nevastă.

Și vinătoarea reîncepe. De data aceasta sub direcția producătorului delegat Maxwell Arnow, un fost salariat al firmei Warner, un om dificil, al cărui caracter îl face insuportabil înăuntrul director al studiourilor, Hal Wallis. Dar Arnow are la activul său descoperirea lui Errol Flynn. (Mai târziu, tot el îi va lansa pe Jack Lemmon și Ernst Borgnine.) Arnow pleacă în Sud, pe vechiul itinerariu al regizorului Cukor. Și balul reîncepe...

Arnow este un tip activ. El colindă din colegiu în colegiu, din școală de artă dramatică în școală de artă dramatică. În Alabama, «Dixie-girls» defilează prin fața lui ca niște cai prin fața unui eventual cumpărător. Seara, telefonul sună fără încetare. Toate domnișoarele sînt gata să-i demonstreze ce înseamnă ospitali-

tatea sudistă contra recompensei atât de visate: rolul lui Scarlett.

Arnow nu minimalizează privilegiile de care se bucură ca trimis al unui potentat hollywoodian. Într-o dimineață, la New Orleans, cînd își dă seama că a pierdut trenul, se urcă în mașină, se oprește pe parcurs la o stație de serviciu, cheamă un funcționar și-i cere să anunțe pe șeful de gară din apropiere că o personalitate foarte importantă din Hollywood trebuie neapărat să prindă trenul, și ca atare să-l oprească în gara lui, plină de sosește. Șeful de gară se execută și dă semnalul de plecare cu zece minute întârziere. Arnow sărbătorește evenimentul mîncînd, pentru prima oară în viața lui, o friptură făcută direct pe cărbunii de la locomotivă.

Turneul sudist al lui Arnow se soldează cu un eșec. Și numai dumnezeu știe că n-a preocupat nici timp și nici muncă. La reîntoarcerea lui la Hollywood, în studiourile de la Culver City, Atlanta este în flăcări. Un nume, numele unei actrițe se află pe toate buzele. Acest nume este: Vivien Leigh.

1 900 de candidate fuseseră trecute în revistă. 90 făcuseră probele de film. Se consumaseră 430 000 metri de peliculă color. Numai a aceasta costase 92 000 de dolari.

Al doilea episod:

În noaptea cînd Atlanta ardea

În seara zilei de 10 decembrie 1938, pe benzile telexurilor apărea o veste surprinzătoare, iar principalii corespondenți ai agențiilor de presă din Los Angeles erau înștiințați, printr-un telefon anonim, că studiourile lui David O. Selznick ardeau.

Ar fi fost prea simplu să se anunțe că Selznick și regizorul George Cukor dădea primul tur de manivelă la **Pe aripile vîntului**. Lucrul acesta era de prea multă vreme așteptat de toată lumea. Din 1936, de la apariția volumului în librării, ecranizarea romanului «Pe aripile vîntului» devenise o problemă de interes național.

Marea întârziere a intrării filmului în producție devenise un subiect de glume. La un dîneu, la care participau toate celebritățile Hollywoodului, fusese împinsă în sală o statuie de ceară în mîrme naturală, reprezentîndu-l pe producătorul Selznick foarte bătrîn, sprijinit în baston, iar pe pancarta care-i atîrna de gît, se citea explicația: «Selznick în ultima zi de filmare la **Pe aripile vîntului**...» (În seara aceea de decembrie, producătorul abia împlinise 35 de ani!)

O știre din cele mai banale, în care să se anunțe că «motor», cu vîntul magic, va fi pronunțat, ar fi fost suficientă să satisfacă opinia publică și să atragă în masă pe ziaristi. Dar simplitatea nu intra în vederile lui Russell Birdwell, omul însărcinat de producătorul Selznick cu publicitatea filmului. El era acela

care concepușe textul anunțului, care-l transmisese, care dăduse telefoanele anonime. Apoi se ascunsese atât de bine, încît nici un ziarist venit în mare goană să capete detalii asupra incendiului, nu l-a mai putut găsi. În schimb, luminile roșii care colorau noaptea demonștrau că studiourile lui Selznick ardeau cu adevărat!

«Operația Birdwell» reușise: reporterii se precipitaseră la locul sinistrului și în felul acesta fuseseră martori la ultimele pregătiri pentru turnarea faimoasei scene cînd, asediată, Atlanta este incendiată.

Nu numai actorii, ci și decorurile

Inițial, în planul de filmări stabilit de Selznick, această scenă ar fi trebuit să fie lucrată ultima, și a-



Mammie. În interpretarea actriței care, într-un fel, rămîne pentru secol (secvența faimoasă)

cea din motive economice: filmul fiind terminat, se putea da foc la toate decorurile folosite pe parcurs, decoruri semnate de Bill Menzies. Bill Menzies lucrase chinuit, făcuse și refăcuse de zeci de ori fiecare machetă de decor, pentru că Selznick le refuza pe rînd și categoric. Fără motivări și fără drept de apel. Ce anume voia producătorul de la el, devenise pentru decorator o întrebare fundamentală, la fel de dificilă ca descoperirea pietrei filozofale. Selznick spunea doar atît: «Asta nu-l Taral», și mormăia în continuare ceva nedeslușit. Menzies se întorcea abătut în atelierul lui și relua totul de la capăt. Într-o bună zi, obosit, demoralizat, în criză de inspirație, a lipit o etichetă cu nr. 26 pe o machetă veche și i-a dus-o lui Selznick: «David, ia uită-te la asta! Cred că am reușit!» — «Da, Bill,

intr-adevăr, de data asta ai nimerit-o! Asta e Tara!». În realitate, această machetă care purta acum nr. 26 era prima machetă pe care o realizase Menzies. Ea purtase nr. 1!

O dată machetele aprobate, trebuiau realizate și montate decorurile. Aici intervenise o problemă greu de rezolvat: aceea a spațiului. Unde să le montezi? Studiourile erau pline de decoruri vechi, întrebuințate la alte filme și, practic, nu mai exista nici un metru pătrat disponibil pentru **Pe aripile vântului**. Atunci Menzies avu o idee grozavă: ca toate aceste decoruri vechi să fie «îmbrăcate» stil Atlanta și incendiate. În felul acesta se realiza și scena asediului terminat cu focul devastator, iar, după curățirea terenului, se obținea suficient loc ca să se monteze Tara.



uloare Hattie McDaniel, un personaj american la fel de celebru ca Scarlett (regătită pentru bal)

Selznick a adoptat imediat sugestia lui Menzies care prezenta, pe de altă parte, încă un avantaj: prilejula o lovitură publicitară prin începerea turnărilor cu un incendiu. Avea, în sfârșit, cu ce să sature foamea de senzational a publicului și cu ce să liniștească pe comanditari, care socoteau îngrijorată dolarii cheltuiți fără să se «tragă» măcar un metru de peliculă. Unul dintre aceștia își trimisese emisarul să-l anunțe pe Selznick că se ajunsese la o cheltuială de aproape un milion de dolari. — «Numai un milion? se mirase Selznick. Nu-l nimic, îl voi recupera cu un singur film!». La care financiarul îi răspunsese: «David, nici nu vrem să faci altceva decât acest film!»

Selznick a pregătit cu grijă incendiul Atlantei. Șapte camere de luat vederi, echipe cu peliculă color,

fuseseră dispuse în șapte puncte diferite. Una dintre ele filma un zid care se prăbușea în vîlvătăi: zidul servise cîndva pentru **King-Kong**. Trei dubluri ale lui Scarlett (încă nu se știa cine va fi interpretat) și un Rhett Butler îmbrăcat în alb, erau pe locurile lor. Tot pe locurile lor se aflau și pompierii.

Cățărăt pe un fel de platformă, înconjurat de colaboratorii cei mai apropiați, Selznick urmărea cu o atenție febrilă spectacolul și, pe măsură ce minutele treceau, era cuprins de o bucurie plină de exaltare, chiar de sentimentul triumfului: **Pe aripile vântului** va fi un film splendid, iar incendiarea Atlantei va fi o secvență de neuitat.

De opt ori în acea noapte focul a fost declanșat și apoi stins. De opt ori. A opta oară, cînd l-au înăbușit, era și timpul: nu mai rămăsese nimic de dat pradă flăcărilor.

În marea lui mulțumire, David O'Selznick păstra totuși o undă de amărăciune: fratele său lipsise de la «spectacol». Myron întîrziase în noaptea aceea pentru că oferea un dineu și avea mulți invitați. Cînd într-un tirziu a apărut, totuși, întovărit de cîțiva dintre musafirii lui, David, gata să-și manifeste supărarea, a fost întrerupt în mod brutal: «Micul meu geniu...» (Myron îl numea adesea pe David «micul meu geniu»). — «Micul meu geniu, lasă-mă să ți-o prezint pe Scarlett O'Hara!»...

Vivien Leigh

...Adică doi ochi verzi, mari, atenți, un păr bogat, negru, bînd în roșu, sub o pălărie neagră. O siluetă fragilă, o voce frumos timbrată, cu o dicție perfectă și un rîs încîntător. Selznick va scrie mai tirziu: «Cum am zărit-o, mi-am dat seama că în sfîrșit, o găsisem pe Scarlett O'Hara!» Dar adevărul istoric este puțin diferit de această versiune.

Despre Vivien Leigh, Hollywoodul nu știa decît două lucruri: că avea o legătură sentimentală cu Laurence Olivier și că fusese cauza unei explozii de mînie a atotputernicului și colericului patron al M.G.M.-ului, Louis B. Mayer.

Mayer decisese cu cîteva luni în urmă să înființeze o casă de producție în Anglia. I-o încredințase unui om de o mare finețe în afaceri, Michael Balcon. Într-o bună zi, debarcase la Londra să vadă personal cum merg treburile și cum decurge lucrul la primul său film britanic, **Student la Oxford**, cu Robert Taylor. Și atunci descoperise că pentru rolul principal feminin, Balcon angajase o necunoscută, de-abia ieșită de pe băncile conservatorului de artă dramatică. Îi concediasse pe Balcon care îndrăznise să-l înfrunte, dar proaspăta angajată, Vivien Leigh — căci ea era — apucase să termine totuși filmul.

Regizorul George Cukor, în venaica lui vînaătoare după Scarlett, îi

însoțise atunci pe Mayer în Europa, și cu această ocazie o văzuse pe Leigh. El declarase presei că actrița e într-adevăr frumoasă, dar că n-are temperamentul cerut de rol.

În ceea ce-l privea pe Laurence Olivier, acesta turnase cu Vivien Leigh un film de Alexander Korda. În toamna anului 1937, o reîntîlnise la Elsenaur. El era Hamlet, ea — Ofelia...

Atunci survenise însă povestea cu **La răscruce de vînturi**. Sam Goldwyn îi propusese lui Laurence Olivier rolul lui Heathcliff. Pentru actorul de mare tradiție britanică care era Olivier, să plece la Hollywood, ca să turneze un film dubios după o operă a marii literaturi engleze, era un risc și primul lui impuls a fost să refuze. Apoi s-a răzgîndit: dacă ar izbuti să obțină pentru Vivien rolul lui Cathy... Imediat îl chemase pe agentul său american, Myron Selznick. Răspunsul acestuia fusese clar: imposibil! Merle Oberon semnase contractul pentru rolul lui Cathy. Totuși lucrurile se mai puteau aranja, dacă Vivien Leigh ar accepta rolul Isabellei Linton. Fusesse rîndul lui Olivier să refuze categoric: Vivien nu va juca, în nici un caz, un rol secundar. Dar el, cum să reziste tentației de a-l interpreta pe Heathcliff? Drept care s-a îmbarcat pentru Statele Unite — cu inima grea, dar s-a îmbarcat.

La numai zece zile de la plecarea lui, Vivien se îmbarcă la rîndu-i. I se părea mai suportabil să se ducă la Hollywood fără angajament, decît să stea despărțită de Olivier. În timpul traversării Atlanticului, citise «Pe aripile vîntului». Ajunsese la Hollywood cu numai trei zile înainte de începerea filmărilor cu falmoasa scenă a focului. În chiar dimineața sosirii ei, ziarele din Hollywood publicaseră obișnuita dezmințire: Paulette Goddard nu va fi Scarlett O'Hara. «Oare n-ar exista pentru mine o mică șansă? se întreba Vivien Leigh. Oare n-aș putea încerca?» Laurence Olivier o duce imediat la Myron Selznick. Fratele mult iubit al lui David O. Selznick, Myron, îi însărcinează pe Nat Deverich să ia contact cu O'Shea, credinciosul credincioșilor lui David: «Oare micuța Vivien Leigh n-ar putea face un test cu regizorul Cukor?»

Practic, numele ei nu spune nimic nici lui Selznick, nici lui Cukor. Ei uitaseră de **Student la Oxford**. Dar o înscrise pe lista candidaților la proba care va avea loc după filmarea incendiului Atlantei.

În zorii zilei de 11 decembrie, cînd toate flăcările erau stinse, frații Selznick ciocniseră, pe platou, un pahar cu invitații lor, și David, printre altele, o întrebase pe Vivien dacă realmente rolul lui Scarlett o interesează. Ea îi răspunsese că da, dar se ferise să amintească de **Student la Oxford**.

Din nou decorurile sînt pregătite pentru probe. Concurau patru candidați.





Scarlett. Ca să poată fi acceptată de spectatorii americani ca interpretă a acestui personaj atât de îndrăgit, lui Vivien Leigh i s-a confecționat o biografie care să «nu fie prea britanică, de vreme ce nu putea fi 100% americană»

35% pentru, 16% contra, 49% abțineri

Prima înscrisă era Jean Arthur. Paralizată de emoție, fusese literalmente tirată în fața camerelor de luat vederi. Își revenise însă și dăduse proba cu o mare siguranță profesională.

A doua fusese Joan Bennett.

A treia, tot Paulette Goddard, care în ciuda tuturor dezmințirilor rămăsese candidata preferată a lui Selznick.

Apoi venise rândul lui Vivien Leigh. Era în ajun de Crăciun. Kukor era și el prezent, deși nu-și ascunsese niciodată regretul de a nu o fi angajat pe Katharine Hepburn. Dar în momentul probei, uitase totul, fascinat de jocul plin de forță interioară al tinerei actrițe. Același senzație o încercase și Selznick.

Rămânea de văzut cum va reacționa America, aflată în plin izolaționism, în fața hotărârii ca Scarlett — devenită simbol național — să fie interpretată de o englezoaică. Ca să nu mai vorbim de povestea

aceea de dragoste dintre ea și Laurence Olivier...

Producătorul era încă sub impresia problemelor penibile pe care le ridicase incerta căsătorie dintre Goddard și Chaplin. În ochii masei de spectatori, Scarlett devenise un mit ce nu putea fi compromis de o actriță care nu e căsătorită legitim cu iubitul ei. Asta ar fi însemnat un scandal public. Dar singura consolare a lui Selznick era că nici unul nici altul nu erau prea cunoscuți în Statele Unite.

Rămânea însă o problemă, un fapt de necontestat: Vivien Leigh era englezoaică!

La 1 ianuarie 1939, în agenda încărcată a celebrităților din Hollywood, se înscriseră data de frații Selznick. Iau parte, printre foarte mulți actori, cunoscuți sau mai puțin cunoscuți, David Niven și Errol Flynn, iar dintre actrițe sînt de față: Vivien Leigh, Joan Bennett, Paulette Goddard și Miriam Hopkins. Aceste patru doamne sînt cam nervoase. Frații Selznick vorbesc de toate și de orice, numai despre film, nu. La terminarea pe-

treerii, invitații pleacă puțin cam ameteți, dar fără să știe ceva despre soarta lui Scarlett.

Într-adevăr, a fost nevoie de 20 de zile de tratative pînă la anunțarea oficială a alegerii lui Vivien Leigh în rolul atât de rîvnit al Scarlett-iei O'Hara. În comunicatul oficial se făceau referiri la activitatea sa artistică din Anglia, se dezvăluia că era fiica unui francez și a unei irlandeze, că se născuse în India, că studiasse în diferite țări: Anglia, Franța, Germania, Elveția — în concluzie i se elaborase, pe datele reale, o biografie care să nu fie chiar ostentativ britanică. Lucru care pare a-i fi folosit actriței: 35% din participanții unui sondaj de opinie sînt de acord cu alegerea ei, 16% sînt împotriva, iar restul se declară nehotărîți.

Drept consolare, Joan Bennett primește cîteva rînduri afectuoase și un splendid buchet de orhidee din partea lui Selznick. La un dineu dat de Douglas Fairbanks, într-o convorbire de cîteva minute cu Paulette Goddard, producătorul rezolvă situația fără nici o greutate: Paulette începe foarte curînd, împreună cu Chaplin, **Dictatorul**, și încetează să mai fie preocupată de Scarlett. Selznick nu-și mai pierde timpul cu consolarea celorlalte candidate. S-a liniștit: o are pe Scarlett cea mult căutată. Dar zilele trec în goană și trebuie să rezolve grabnic restul distribuției feminine.

Melanie

Pentru acest rol Selznick se gîndea, cu toată asiduitatea, la Joan Fontaine, care avea atunci 20 de ani. Îi oferă rolul imediat, dar refuzul actriței vine cu brutalitate: ea se simțea croită pentru Scarlett, nu pentru Melanie. — «Dar de ce n-o angajați pe sora mea?» Sora ei se numea Olivia de Havilland.

Olivia de Havilland lucra la studiourile lui Warner. Debutase promițător în versiunea cinematografică a lui Max Reinhardt după «Visul unei nopți de vară». În cele din urmă, Warner ajunge însă la o înțelegere cu Selznick: o «dă» pe Havilland pentru James Stewart.

Olivia de Havilland se apucă imediat de lucru. Întîl trebuie să dobîndească un accent din Sud. Acum trebuie relevată singura intervenție a Margaret Mitchell în producția filmului: angajarea tinerei ziariste din Atlanta, Susan Myrick, drept consultant. Era indispensabil ca cineva din sudul Statelor Unite să corecteze «r»-ul și intonațiile actorilor din Nord. Olivia face exerciții, își studiază mersul, costumele, coafurile. În ceea ce privește coafura, regizorul Kukor îi propune două stiluri deosebite: unul cu bucle, celălalt cu părul bine întins în bandouri. Olivia nu ezită nici o clipă să se pieptene cu părul neondulat și strîns la spate. Fotografările sînt concludente. Într-o seară, ea arată aceste fotografii bărbatului care de un timp încoace o întovărășește

peste tot. Acesta se revoltă: «Dar ce ți-au făcut? Arăți plată ca o scîndură!» Cavalierul acesta se numea Howard Hughes.

Olivia a trecut peste comentariile lui Hughes privind înfățișarea ei în rolul Melaniei și a continuat să lucreze sîrguincios.

Belle și Mammie

Acum trebuiau găsite Belle și Mammie.

Pentru Belle s-a prezentat o actriță din New York, Ona Manson. La chip semăna cu Belle cea din carte cum semăna Hitler cu Moș Gerilă. Dar instinctul nu l-a înșelat pe Selznick. La proba filmată, ea s-a dovedit uluitoare.

În ceea ce o privea pe Mammie, Selznick citise undeva că bucătăreasa (neagră) de la Casa Albă ar fi vedeta unei trupe de amatori formată din personalul Președinției. A încercat cu ea, dar de data asta a dat greș. A izbutit însă s-o angajeze pe Hattie McDaniel, care pînă la sfîrșitul zilelor ei a rămas pentru ecranul american întruparea însăși alui Mammie.

Cu fiecare zi, lista rolurilor feminine se completa. Dar cea a bărbatilor?

Ashley

Pentru rolul lui Ashley Wilkes, numele lui Leslie Howard se impunea de la sine. Frumosul, finul Leslie avea la Hollywood, de ani de zile, un loc aparte, unic. El era eroul trist cu destin sumbru. Deci numele lui venea firesc pe toate buzele: ar fi un Ashley ideal. Cu două rezerve, totuși: pentru Howard, rolul ar fi «emploi»-ul lui de totdeauna, deci o distribuie lipsită de orice originalitate; a doua rezervă: actorul are cîțiva ani mai mulți decît i-ar trebui... La acest capitol, Selznick e exigent: îl pune pe Melvyn Douglas să dea o probă împreună cu Lana Turner. Rezultatul e total dezamgitor...

Sotia lui, Irene, îi vorbește de Ray Milland, dar Selznick nici nu vrea să audă și ideea cade de la sine... Producătorul se întoarce atunci la Leslie Howard, dar pătește ce-a pățit cu Joan Fontaine: Howard refuză categoric. Rolul nu-l interesează! Știe că are 45 de ani, că fruntea lui e ridată și privirea ades obosită, că părul lui blond a început să încărunească și să se rarească. S-a săturat să tot joace eroi romantici. I-a fost deajuns cît s-a zbatut — cu trei ani în urmă, cînd a făcut totul și n-a reușit — ca să scape de a fi Romeo alături de Julieta-Norma Shearer...

Ce să facă Selznick ca să-l convingă? Deodată îi vine ideea salvatoare. Ca toată lumea din Hollywood, știe și el că Howard visează să treacă în spatele camerelor de luat vederi și să se lanseze ca realizator. El bine, dacă-l joacă pe Ashley, el, Selznick personal, îl va ajuta să-și împlinească visul. Îl va asocia

la viitorul său film, **Intermezzo**, pentru care și angajase o tînară suedeză, o oarecare Ingrid Bergman.

În aparență indiferent, Leslie Howard nu scapă ocazia. Acceptă rolul și semnează angajamentul.

Rhett Butler

Din prima clipă cînd a citit rezumatul cărții, Selznick l-a văzut în rol pe Clark Gable. În întregi coloane de ziar, numele lui Gable a fost asociat pînă la identificare cu Rhett Butler. O revistă de mare tiraj a publicat chiar, pe o pagină întreagă, un portret al actorului îmbrăcat în hainele epocii și purtînd la gît o cravată cu buline. Legenda fotografiei cerea cititorilor să-și spună părerea despre o eventuală distribuie a lui Clark Gable în rolul lui Rhett. În ceea ce privește redacția revistei, ea era convinsă că ar fi alegerea ideală și că publicul o va confirma. Lucrul se petrecuse întocmai și Clark Gable primise saci de scrisori din partea spectatorilor. Selznick își atinsese scopul. Sau, mai bine zis, scopurile: primul fusese acela de a cunoaște reacția publicului, iar al doilea, nu mai puțin important, dar tainic, era să afle reacția producătorului Louis B. Mayer. Acesta deține contractul cu Gable.

Selznick l-a obținut pe Clark. Negocierile care au dus la această tranzacție fac parte din analele istoriei Hollywoodului: ele au fost lungi și grele.

Casa Metro-Goldwyn-Mayer îl autoriza pe actor să joace rolul lui Rhett Butler, în plus contribuia cu 1 250 000 de dolari la finanțarea filmului, în schimbul drepturilor de distribuie. Cu această ocazie, se fixa și un barem savant de repartizare a eventualelor Incasări. Vedeta, însă, nici nu fusese consultată. Contractul nu-i dădea dreptul să-și exprime părerea. Dar toți de la Metro știau că el nu voia să-l joace pe Rhett. Clark Gable găsea personajul foarte departe de ceea ce făcea el de obicei. Îi era de-a binelea frică de rol. Dar n-avea încotro. Trebuia să joace. Nu putea rupe contractul cu M.G.M.

Gable și fripturile în singe

Gable este imaginea însăși a virilității. El e «bărbatul» care știe ce vrea și face ce vrea. Pentru Samuel Goldwyn, de pildă, Robert Montgomery pare o femelușcă neajutorată pe lângă Clark Gable. Așa îl vede și opinia publică.

Adevărul despre Gable este însă altul.

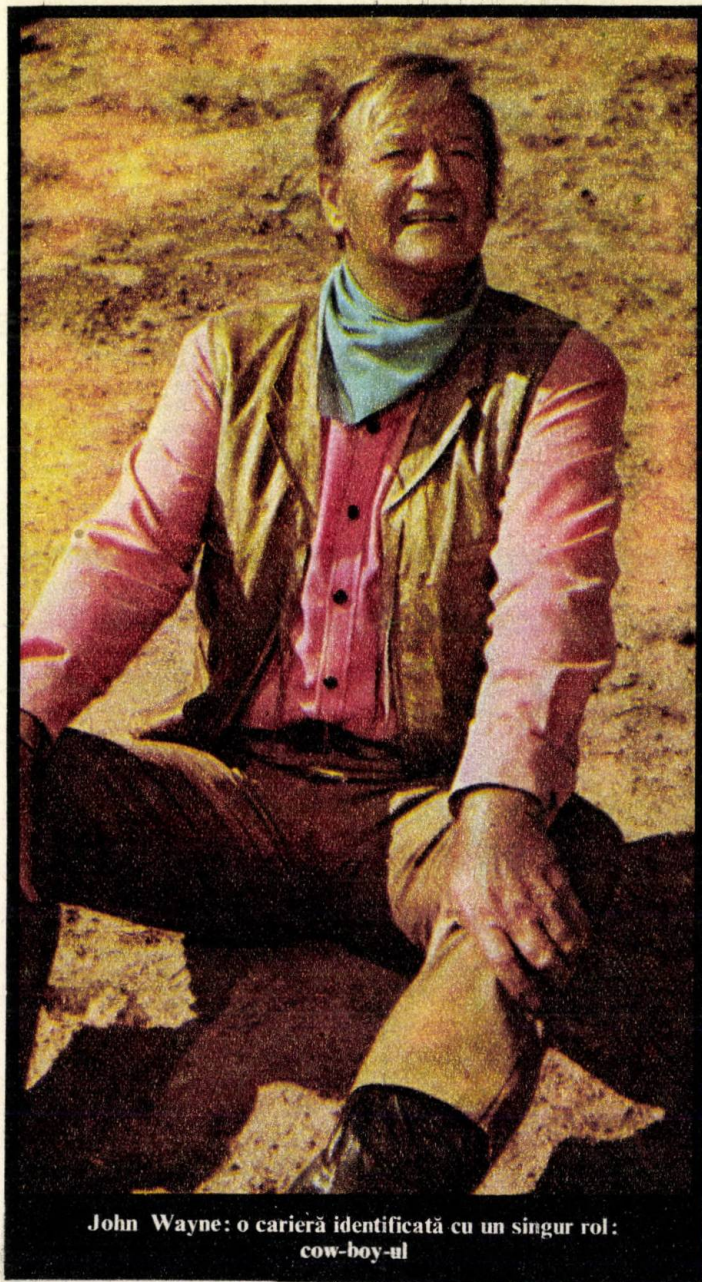
Îl căzuse pe cap un rol care nu-l inspira nici cel mai mic entuziasm. Personajul acesta complicat îl umplea de nedumerire. Era într-atît de obișnuit să intre în pielea unui om de acțiune, încît Rhett, atît de derutant și de complex, îl înspăimînta. Și totuși, cum o să poată el să plîngă în fața camerelor de luat vederi?

(continuare în pag. 88)

Februarie 1940: Zece Oscar-uri. De la stînga la dreapta: Olivia de Havilland, Selznick, Margaret Mitchell și Vivien Leigh



Westernul de azi,
judecat
de interpretii lui
de ieri



John Wayne: o carieră identificată cu un singur rol:
cow-boy-ul



În localitatea Sun Valley, ajunsă celebră în toată lumea după «serenada» din valea ce-i poartă numele, cîntată de re-

gizorul **Bruce** cu ajutorul orchestrei lui Glen Miller, a avut loc în lunile trecute o reuniune sui-generis. Peste 200 de producători, regizori, actori, experți în d-ale westernului, s-au întîlnit să discute soarta genului național al filmului american. Western Horse Opera a fost intitulat în glumă colocviul, pornind de la jocul de cuvinte: horse — cal, house — casă. Formula oficială a dezbaterilor a fost: «Westernul film — mit și imagine». Concluzia veteranilor genului a fost aproape unanimă: cele mai singeroase westernuri din trecut apar bucolice față de ceea ce se face azi! Printre susținătorii acestui punct de vedere s-au numărat și Tim McCoy și Iron Eyes Cody.

Cinefililor de azi cele două nume nu le mai spun aproape nimic, ele au rămas — fără chip — doar în filele dicționarelor de specialitate. Dar cine ne poate garanta nouă că în anul 2025 James Stewart și Richard Widmark nu vor avea aceeași soartă?

Tim McCoy revendică azi, la 85 de ani ai săi, titlul de decan al vedetelor westernului. A debutat în 1925 în **Căruța cu coviltir**, iar în anul următor a avut ca partener în **Culoarea războiului** pe Iron Eyes Cody, atunci copilul-vedetă, avînd cu 23 de ani mai puțin decît McCoy. Cei doi au lucrat împreună pînă azi în peste 50 de westernuri (ultimul în 1960). Iron Eyes Cody se mîndrește că în vinele lui curge sînge Cherokee și această descendență i-a asigurat întotdeauna un rol bun de indian în filme. Azi, cînd nu este activ ca actor, este consilier tehnic în «problemele» westernului.

«În comparație cu ce se face azi, spune el, noi cei de ieri eram niște gentlemen. Mi se întîmplă foarte des să refuz acum roluri în westernuri, pentru că producătorii îți cer ba să apari gol, ba să vorbești numai înjurînd. Toți par azi interesați doar de sex și violență, și asta nu corespunde cu părerea mea despre western».

McCoy susține aceeași idee: «Azi toți tind să fie vulgari. Mie îmi plac filmele bărbătești, nu golănești. Diferența fundamentală

veterani



Paul Newman: consacrat în roluri contemporane, nu a vrut să rămână străin de haina westernului (în Buffalo Bill)

Între filmul de ieri și cel de azi este diferența dintre **acțiune** și **violenta**. Vestul, oricât de sălbatic a fost, nu a cunoscut în realitate violența înfățișată în filme. S-au tras cu siguranță mai multe focuri de armă între cow-boys veniți să câștige 7,50 dolari pe ziua de filmare decât s-a tras vreodată în vestitul Dodge City».

Colocviul s-a ocupat și de raportul dintre mit-legendă și realitatea istorică.

Iron Eyes Cody a susținut că: «Niciodată producătorii nu au fost prea fideli față de realitatea istorică. Fenimore Cooper a început să creeze legenda în scris, iar filmele au continuat-o întrecând măsura. Triburile indiene au luptat unele împotriva altora, dar niciodată nu s-au scalpat indienii între ei, așa cum arată cineaștii.» McCoy, care s-a născut și a crescut într-un ranch din Wyoming, se mândrește azi că nu a acceptat niciodată un rol de indian criminal: «Nu întotdeauna americanii au luptat împotriva indienilor. Uneori ei au convingut pașnic. De altfel, în acea perioadă, indieni, mexicani, cow-boys americani aveau și altceva de făcut decât să se tot împuște unii pe alții. Dar în special istoria indienilor a fost falsificată și singura modalitate de a o reabilita mi se pare a fi ca descendenții lor de azi să facă propriile lor filme.»

Printre participanții la întâlnire s-a făcut auzită și o voce feminină, cu autoritatea a 80 de ani de viață, pronunțându-se în apărarea partenerelor cow-boys-ilor. Blanche Sweet, vedeta westernului mut din 1911, azi membră a Consiliului național al filmului american cu sediul la New York, a spus: «Femeile au fost nedreptățite acordându-li-se întotdeauna un rol neînsemnat în cucerirea și îmblinzirea vestului. Această interpretare nu corespunde realității. Nu numai în ziua de azi există femei puternice care știu să se afirme, dar în western nu s-a scris niciodată un rol pentru ele.»

În decorul din Valea Soarelui, cow-boys-ii veterani fără cal, fără pălărie, fără pistol, s-au adunat să discute soarta unui gen cinematografic la a cărui naștere au fost părtași. Stafeta a fost preluată de alte generații care au pus în tiparul dat expresia societății americane contemporane lor: o lume a conflictelor mai acute, a violenței deschise. Westernul a devenit astăzi și el într-o măsură oglinda acestei lumi, iar veteranii nu pot și nu vor să se recunoască în ea.

Adina DARIAN



Nu știu cum se face (deși explicațiile nu par a fi foarte complicate), dar cele mai multe dintre seriile TV pe care le cunosc, pe care le cunoaștem, sînt, în sine lor, chiar atunci cînd suferă deghizări spectaculoase, transpuneri pe micul ecran ale unor opere literare de mare rezonanță.

Între vîrsta filmului ante-literar și cea a filmului post-literar...

Ecranizările au fost și sînt, pentru marile ecrane, ca să schimbăm puțin vorba, o hrană dintre cele mai la îndemînă, indiferent de lungimea filmelor. Acest lucru nu este deloc greu de explicat. După ce a depășit vîrsta filmului ante-literar și înainte de a ajunge la vîrsta filmului post-literar (constatarea nu este în nici un fel speculativă), cinematograful s-a năpustit asupra literaturii, devorator, cu o consecvență demnă de această cauză bună. În istoria filmului românesc, ecranizările au avut, se știe, un loc privilegiat.

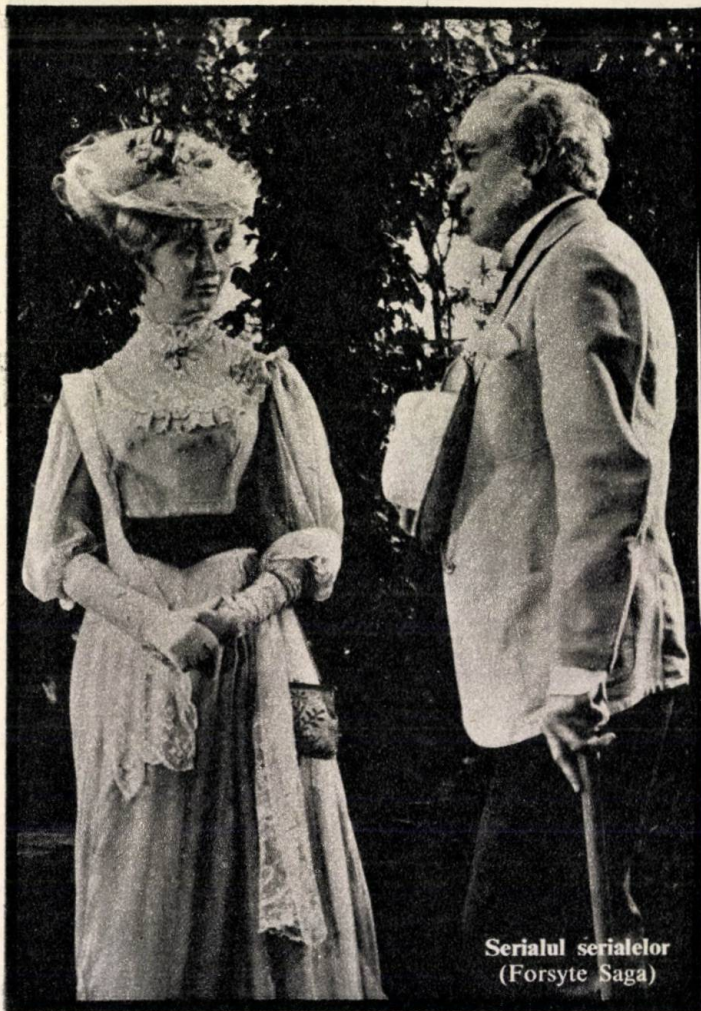
Aceasta n-a fost decît o paranteză introductivă. Istoria televiziunii este mai scurtă, mult mai scurtă, decît scurta istorie a filmului, iar istoria seriilor TV chiar și mai scurtă. Paralela cu marele ecran nu trebuie absolutizată, deși o oarecare sinonimie de situații este mai mult decît evidentă. Și voi apela la un singur exemplu, care mi se pare foarte edificator. Dar pentru această demonstrație este nevoie de un spațiu mai amplu...

Zola, Balzac, Galsworthy, Dickens...

Apelez la istoria seriilor TV produse de televiziunea franceză, una dintre televiziunile cu tradiție. Primul dintre seriale s-a «petrecut» prin 1957 (deci... exact acum două decenii) și se numea **Doi copii și turul Franței** (scenariști erau Claude Santelli și Michèle Angot, iar regizor William Magnin). După cum se poate limpede observa, primul serial n-a avut nimic comun (nici ca subiect, nici prin prisma realizatorilor) cu literatura. Dar acesta era doar... începutul începuturilor. N-a trecut mult timp și televiziunea franceză a ajuns, nu putea să nu ajungă, la alt tip de seriale. Mă repet, n-au trecut decît cinci-șase ani și... după ce a consumat cîteva opere literare mai puțin marcante, serialul TV a ajuns, nu se putea să nu ajungă, la Alexandre Dumas. Dar acesta era doar un alt început al începuturilor. A urmat, la scurt interval, un serial după **Thierry la Fronde** (Ponson du Terrail), a urmat, repede, o ecranizare după...

Dickens (**Aventurile domnului Pickwick**, o adaptare, deci, după o operă de circulație internațională a altei țări), au mai urmat **Fericirea conjugală** după Andre Maurois, **Belphégor**, după Arthur Bernède, **Belle et Sébastien** după Cécile Aubry, **Iluzii pierdute** după Balzac, **Gerfaut** după Charles de Bernard, **Don Quixote** după Cervantes, adaptat de Carlo

Rim (din nou, deci, un... împrumut, dar ce împrumut!), alți cîțiva Alexandre Dumas, au mai urmat... dar mă opresc aici, adică în 1966, deși lista ar putea conține încă un deceniu de exemple, mult mai multe decît cele de pînă acum, din care n-ar lipsi, desigur, nici exemplele cu rezonanță la telespectatorii noștri: **Familia Thibault**, de pildă, după Roger Martin du Gard.



Serialul seriilor
(Forsythe Saga)

literatura

Demonstrația s-ar putea extinde, cu exemplul altor televiziuni. Nu fără a face o precizare: până a «inventat» serialele, țările europene s-au hrănit (vreme de aproape un deceniu) cu seriale americane, care în majoritate erau... adaptări după cunoscute opere literare.

Puțin altfel (dar deloc altfel în substanță) stau lucrurile cu seriile micului nostru ecran: ele n-au o tradiție, dar când au fost să fie, tot opere literare au abordat. Să ne gândim la **Cireșarii** (după Constantin Chiriță), la **August în flăcări** (după Eugen Barbu, serial care... a devenit literatură) sau la filmul de mare amploare spectaculară, aflat încă în producție, dar care va ajunge în curând în fața telespectatorilor, **Toate pinzele sus**, după romanul omonim al lui Radu Tudoran, în regia lui Mircea Mureșan.

Răgazuri de meditație și suspens

Pe toate meridianele, așadar, seriale de largă circulație aduc pe micile ecrane romane de largă (sau chiar mai puțin largă) circulație, piese de teatru între actele cărora nu se mai lasă cortina, ci se lasă... un răgaz de cite o săptămână telespectatorilor, prilej de meditație și de suspens. Să apelăm doar la memoria noastră recentă, la telecranizările văzute anul trecut (despre cele din anul acum încheiat se vorbește în coloanele alăturate), izvorite din îndemnul și din substanța literaturii. Avem din nou, în față, un lung șir de exemple, fiecare în felul lui edificator.

Marele vis — pentru a începe, așa



Eroinele fără vîrstă ale lui Flaubert
(Françoise Fabian în *Educație sentimentală*)



Excepția confirmă regula: de la serial la roman.
Un *august în flăcări* de Eugen Barbu

cum se cuvine în toate, cu un exemplu de la noi, a fost o pagină de istorie consacrată personalității captivante a marelui voevod Mihai Viteazul, pe vremea în care marele vis al unirii tuturor românilor devenea pentru prima dată o realitate. Serialul pornea de la un roman, «Vulturul», de Radu Theodoru, și reținea atenția Indesebi prin verbul literar, patriotic, cu rezonanță contemporană.

Romanul clasic al lui Nikolai Ostrovski, **Așa s-a călît oțelul**, a devenit unul dintre cele mai pregnante documente cinematografice despre un timp social revoluționar, în care biografia în multiple sensuri exemplară a lui Pavel Korceaghin dobîndește semnificații de apoteoză a vieții. Unul din marile romane de dragoste ale omenirii, **Jane Eyre** de Charlotte Brontë, în interpretarea «serializată» a televiziunii britanice (cu doi actori necunoscuți, dar excelenți, în rolurile principale, Sorcha Cusack și Michael Jayston) ne-a

făcut să simțim «suspensul» din povestea celor doi îndrăgostiți din Thornfield, mult mai abil și mai măiestrit decât filmul «cinsti», cu «cap și coadă»... Într-o singură seară, în care — culmea! — apăreau și mari vedete.

După Jane Austin, s-au făcut seriale sculptoare, **Mindrie și prejudicat** și **Emma**, ultimul Îndeoșebi — deși sursa literară era, poate, mai diluată — recomandându-se drept foarte aplicat și nuanțat studiu de psihologii și caractere. După Jack London s-au făcut nenumărate seriale, Alaska însăși, cu sau fără «colți albi», a constituit o tentație permanentă pentru autorii și pentru... amatori de seriale. A trecut pe micile noastre ecrane, descins din literatura atât de specifică a lui H.G. Wells, și tânărul Levisham, cum... dragostea, perseverența și speranțele sale. Și ajungem din nou (fără a uita **Gropi și coline**, ecranizarea unui roman social de amplă inspirație al prozatoarei cehoslovace Anna Maria Tilaschova) la **Familia Thibault** — așa cum am promis. Romanul lui Roger Martin du Gard nu se putea să nu devină serial, prea era conceput ca atare, amplă frescă de epocă a societății franceze de la începutul de secol. «Saga» familiei Thibault (strînsă de regizorul André Michel în jurul ma-

relui actor care este Charles Vanel) ne duce cu gândul, vind-nevrind, spre «saga» familiei Forsythe, care, rămîne, cred, un adevărat etalon de calitate al romanului feuilleton.

Un forsait, doi forsaiti

Un forsait, deci, doi forsaiti (ier-tate-mi fie toate abaterile ortografice), iată o unitate de măsură care s-a impus de la sine în evaluarea serieleror inspirate de literatură. Am revăzut în 1976 serialul amplu al televiziunii britanice și s-a confirmat. Încă o dată, că această tălmăcire foarte inspirată a romanelor lui Galsworthy, în care excelenți actori s-au confundat pînă la ultima fibră cu personajele lor, din arborele genealogic cu rădăcini puternice și cu coroană atît de plină al familiei Forsythe, a lăsat urme dintre cele mai durabile în amintirea și conștiința spectatorilor. Nu cred că s-ar putea supăra nimeni dacă serialul ar mai fi prezentat încă o dată, deși, firește, noutatea rămîne un principal deziderat al feuilletonelor TV. Dar un forsait, doi forsaiti nu se ivesc la tot pasul...

M-aș întoarce, la sfîrșitul acestor însemnări, tot spre producții ale televiziunii noastre — așa cum se cuvine în toate — pentru a consemna două creații de excepție care

au deschis în ultimii ani un nou drum feuilletonelor TV de producție proprie. Unul dintre aceste filme nici nu este, propriu-zis serial, dar poate avea o importanță decisivă în evoluția genului. S-a numit **Sub pecetea tainei** (a reputat și importante premii naționale) și a adus o clipă printre noi aerul tare, de mare rafinament intelectual, al prozei lui Mateiu Caragiale. Autorii acestui film, Andrei Cătălin Băleanu și Stere Gulea, și-au afirmat, plenar, o vocație la care n-ar trebui să renunțe. Al doilea exemplu, da, este un serial, prin care Dinu Tănase (nu numai ca operator, cum fusese în exemplul precedent, ci ca scenarist și regizor) a adus spre micile ecrane **Concert din muzică de Bach** de Hortensia Papadat-Bengescu, cu înțelegerea complexă și sensibilă a întîmplărilor de pe «ecranul literar» de inspirație.

Etaioanele de calitate privind producția națională se opresc, deocamdată, aici. Pînă la alte etaloane, străine sau autohtone, să ne amintim încă o dată cîte ceva despre ce-a mai fost, și ce-o să mai fie, în mici secvențe despre feuilletonele televizate care ni s-au adresat de-a lungul anilor sau ni se vor adresa în viitorul imediat. Viitorul începe... mline, cu toate pinzele sus...

Călin CĂLIMAN

Pe aripile vîntului

(urmăre din pag. 83)

Tocmai el care — după cum singur mărturisea — atunci cînd a jucat prima lui scenă de dragoste, a fost cuprins de o panică atît de mare, încît, ca să-l liniștească și să-l încurajeze, regizorul i-a sugerat să se gîndească în acel moment la ceva foarte plăcut, iar lui, singurul lucru care i-a venit în minte a fost o friptură în sînge... Dar acum? Acum la ce să se gîndească, cînd va trebui să plîngă, să se prăbușească de durere pentru că Scarlett a pierdut copilul? Cum o să primească publicul această nouă imagine a lui Clark-cel-puternic? Gable e convins că va fi ridicol și va stîrni hazul spectatorilor.

Un om însă îl liniștește. E Victor Fleming, și el realizator al filmului. Într-adevăr, în momentul filmării acestei scene, Cukor, la intervenția lui Selznick, părăsește platoul lăsîndu-i locul lui Fleming. Cukor lucrează foarte bine cu femeile, cu Vivien Leigh și Olivia de Havilland (amîndouă, în secret, fără să știe una de alta, îi fac vizite acasă ca să se sfătuiască cu el — și o vor face pînă la sfîrșitul filmărilor). (Deși pînă la urmă George Cukor n-a mai semnat pe generic) Cukor însă nu poate obține nimic de la Clark. Cînd Fleming sosește pe platou, Clark se mai liniștește, cu toate că e încă destul de îngrijorat. N-a dormit toată noaptea și cînd sosește la studioul e obosit, mohorît, nervos, gata să lase totul baltă.

Fleming nu-și economisește nici argumentele, nici forța de convingere. În plus, are o idee minunată: sfîrșitul scenei și momentul plînsului vor fi filmate în două versiuni.

La vizionarea de lucru, Selznick n-are nici o ezitare: alege versiunea în care actorul a fost filmat din față, cu lacrimile pe obraz. Va prezenta fan-ilor un Clark plîngînd. Cînd a seata vede, la rîndu-l, scena, nu-și revine, surpriza lui este imensă: «Nici nu-mi dau seama ce s-a petrecut»... Și, entuziasmat, îi invită pe Fleming și pe tehnicieni să sărbatorească reușita. Dacă se ține seama de zgîrcenia lui proverbială, de rarile lui gesturi de larghețe, se înțelege cît de mari li erau emoția, satisfacția și ușurarea.

Echipa și producătorul neobosit

Vivien Leigh, Olivia de Havilland, Leslie Howard, Clark Gable. Producătorul neobosit își avea, în sfîrșit, marea distribuție. Echipa funcționa admirabil. Toți trăgeau din greu. Căci David O. Selznick știa ca nimeni altul să-și împingă oamenii pînă la limita puterilor lor fizice și psihice. Toți erau punctuali dimineața în studio, cu toate că-și petrecuseră noaptea împreună cu el, în interminabile discuții, lucrînd alături de el sau privindu-l cum își creează filmul lui. Erau năcuți de oboseală și terorizați la gîndul că în cursul dimineții următoare, în timp ce ei vor lucra, el va trage un pui de somn pentru a fi în formă în

noaptea următoare cînd îi va reține în alte sedințe interminabile.

Egoismul era o trăsătură prea apăsătoare caracterului lui Selznick ca să-și poată da seama că împunea colaboratorilor lui un ritm de lucru infernal. Iar el, știindu-l despot, nu îndrăzneau să protesteze față.

Selznick era poate grosolan, dar acest descendent al unei familii bogate apărea ca un rafinat în acel Hollywood al anilor '30, cînd puțini erau acolo cei care știau mînu cu vîntul spus sau scris. În acest mediu, afacerile se tratau «oral». Și cum putea fi altfel, cînd majoritatea oamenilor erau aproape analfabeți? În schimb, Selznick își bombarda colaboratorii de dimineața pînă seara cu note pe care aceștia, la sfîrșitul lucrului, le comparau, le studiau, ca niște jucători de fotbal care discută între ei, la nesfîrșit, meciul jucat și golurile marcate.

Această avalanșă de hîrtie galbenă purta o adnotare: «Text dictat, dar necerit de D.O.S.», lucru care îi permitea lui Selznick să aibă totdeauna ultimul cuvînt și-și satisfăcea sentimentul perenității. Pentru că un lucru e cert: Selznick avea impresia că scrie pentru posteritate... E drept, însă, că în ceea ce privește **Pe aripile vîntului** el a făcut dovada unei previziuni neobișnuite. Filmul rămîne și pînă astăzi, cel mai «văzut» din întreaga istorie a cinematografului, filmul cu cei mai mulți spectatori. Și numai viitorul ne va spune dacă ultimul succes mondial al cinematografului american, **Nașul**, va izbuti să bată acest record.

Am revăzut pe micile ecrane, în 1976, seriale cunoscute. Am văzut, în continuare, episoade noi din seriale demult familiare (Kojak, Un șerif la New York, Columbo, Daktari, Ce vrăji a mai făcut nevasta mea). În sfârșit, am mai văzut seriale noi, ne-am întâlnit cu oameni și întâmplări neobișnuite. În fond, fiecare nou serial e un teritoriu care invită la cercetare și — puse unul lângă altul — seriile fac la un loc o lume.

Ascensiunea omului

Remarcabil serial de educație științifică purtând girul B.B.C.-ului. Puține pelicule au izbutit să facă o demonstrație atât de clară că există un «suspens» în biografia multimilenară a omului mai palpitant decât orice «hold-up» și, mai ales, că un om care ne explică multe și mărunte, în legătură cu miocenul și pleistocenul, poate fi, uneori, mai captivant decât orice Kojak...

Janosik

Un îndrăgît erou popular în centrul a nenumărate aventuri propuse de serialul polonez. Acțiuni ce se vor spectaculoase și peripeții — vezi bine! — care te țin cu sufletul la gură. Numai că noi știm că binele

Justițiarul fără capă și spadă
(Janosik)



trebuie să învingă răul și Janosik e, firește, omul care a câștigat încă înainte de începerea serialului.

Lampa albastră și Apel urgent

Două seriale (producții din R.P. Bulgaria și, respectiv R.D. Germană) inspirate din activitatea organelor de miliție. Amatorii de «pac-pac» au fost probabil dezamăgiți. Din păcate pentru ei — și trebuie să le-o spunem pe față acestor amatori de «pac-pac» — a da de urma unui răufăcător este mai curînd o chestiune de materie cenușie decât de materie focoasă...

Lucas Tanner

«Ca un cui în cap» este o expresie al cărei sens figurat îl înțelegem cu toții. Să ne închipuim că acest cui la figurat ne este totuși bine îndesat cît se poate de concret în cap, sub formă de serial, și vom avea o imagine clară asupra zisului film **Lucas Tanner**



Un pedagog căruia nu-i rezistă nimeni.
Nici măcar... ciinii...?
(Lucas Tanner)

(producție S.U.A.). Onorabil, laudabil chiar în intenții — dar ce facem cu atîta ostentație a demonstrației?

Cheiul

Probleme de actualitate într-un serial sovietic care tocmai asta a urmărit: actualitatea. Caractere și întâmplări suficient de expresive. Uneori chiar prea expresive, dar — să nu uităm — viața (chiar și cea din filme) e mai «expresivă» atunci cînd ne așteptăm cel mai puțin...



Servanții culegătorului de mine

Războiul — nesecată sursă de inspirație. Un film al studiourilor din R.D. Germană reconstituind fapte reale. E greu să reconstitui fapte reale, pentru că — nu-i așa? — realitatea întrece orice ficțiune... Serial cu multe nuanțe de «documentar». Despre viață se poate vorbi fie inventind, fie reamintind niște lucruri...

Varianta Omega

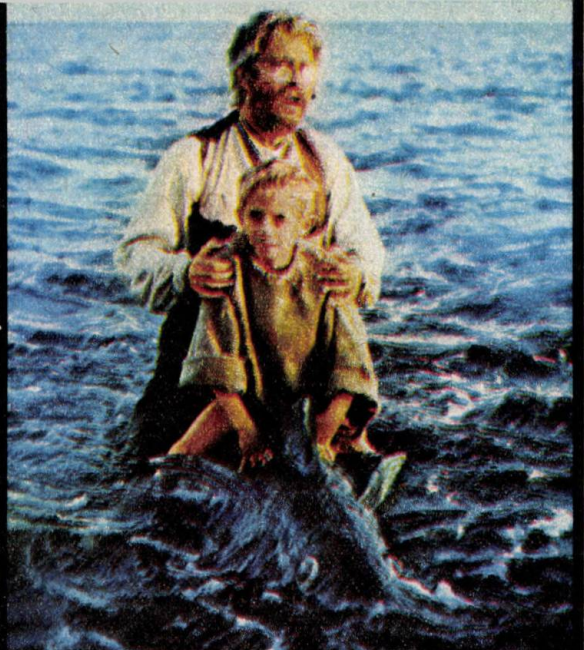
Acțiune complicată și tensionată, în cea mai bună tradiție a romanelor — respectiv filmelor sovietice — de spionaj. Încă unul din acele foarte utile seriale care amintesc faptul că, o dată cu războiul armelor, s-a desfășurat și o luptă aparent mai puțin spectaculoasă, fundamentală însă: aceea a inteligențelor în acțiune. Se poate câștiga o bătălie cu o mitralieră, desigur, dar și cu o idee...

Blîndul Ben

...Dar unde e **Daktari** de-altădată?... Iată un posibil motto pentru acest serial american. Judy rămîne Judy — și nici un Ben, oricît ar fi el de urs simpatic, nu îi poate lua locul. Oricum însă, o copilărie e întotdeauna binevenită și nu încapă îndoială că sașul Clarence privește în cruciș, ca de obicei, acest **Blîndul Ben**...

Din tainele mărilor

Instructiv serial francez despre fascinanta lume a adîncurilor marine. Rigoare științifică și accesibilitate. «Aventuri» pe fundul mării — dar și aventura cunoașterii umane.



Unele basme sînt cît se poate de adevărate...
(Pinocchio)

Pinocchio

Excepțională realizare a regizorului italian Luigi Comencini. Un basm neorealist — iată serialul, în două cuvinte. Din păcate, cuvintele nu folosesc întotdeauna și **Pinocchio** trebuie văzut sau revăzut. Originalitatea tratării unei partituri arhicunoscute face din el o operă de virtuozitate în care nu atît epica mai contează, nu atît lungimea nasului lui Pinocchio, cît acea cămăruță sordidă a lui Geppetto, venită parcă, ireal, prin timp, din lumea «hoților de biciclete»...

Comandantul Cousteau iubește animalele. Dar nu numai pentru aceasta îl iubim noi...
(Din tainele mărilor)



Țăranii

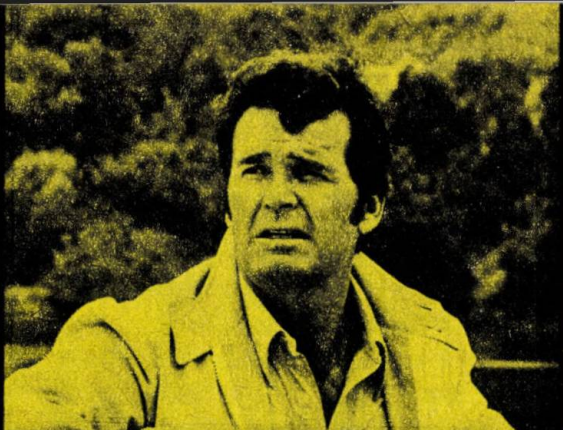
Bună transpunere filmică a celebrului roman semnat de Reymont. Pelicula poloneză are suflul epopeic al textului. Tipuri și psihologii interesant sugerate. Curgere lentă și exactă. Un serial care, fără a fi o capodoperă, a știut să înfrângă rezistența literii față de imagine...



Prestigiul premiului Nobel în sprijinul filmului
Țăranii după Wladislaw Reymont

„Cannon” și alte canoane

Cannon, Baretta, Dosarele Rockford — iată tot atâtea minunatii realizate în serie, cu afaceri necurate și detectivi particulari deștepți. Unele, pre-



Serviciul de împărțit dreptate. Adresați-vă simbăta seara, între orele 20,50—21,40
(Dosarele Rockford)

cum Cannon, încearcă să propună un portret mai original pentru eroul principal. În rest, aceeași «arie» (a «policier»-ului de simbăta seara) reluată pe rind de diferite «voci» (seriale) — ceea ce, știm, se cheamă «canon» în muzică...



Cînd telefoanele nu sînt albe și viața e ca-n viață...
(Olga Sergheevna — Tatiana Doronina)

Olga Sergheevna

Unul din cele două seriale de excepție, producție a studiourilor sovietice (celălalt fiind, ați ghicit, Pinocchio), ale anului '76 pe micile noastre ecrane. Operă avînd tulburătoare accente dramatice, realizată cu finețe remarcabilă (protagonistă: Tatiana Doronina). Un film patetic despre viață «așa cum este ea»: uneori cu un zîmbet și o floare, alteori cu un buletin de analize fără speranță.

Aurel BĂDESCU

Optimiști susțin că:

- în cel mult un deceniu, video-casetofonul va fi la fel de banal ca și radio-casetofonul;
- fiecare telespectator va avea la domiciliu o bibliotecă personală de programe;
- fantomele electronice ne vor ajuta să înlocuim arbitrii de pe terenul de sport sau dirijorii de concerte



Aparatele de radio cu cristal de galenă și căști de foarte modestă fidelitate au ajuns demult amintiri Induioșoarele, bune doar pentru rafturile unui muzeu tehnic sau pentru paginile de început ale unui volum de popularizare privind progresele electronicii. Mult mai puțin cunoscut de marele public, televizorul pe al cărui ecran nuanțele de contrast oscilau între rozul cel mai palid și roșul cel mai aprins (Imaginați-vă, oricât de dificil ar pare, un ecran compus din mici becuri incandes-

cente și veți avea imaginea primelor ecrane de televiziune) a fost depășit și uitat aproape definitiv, rămânând în umbra ecranelor din ce în ce mai mari, a imaginilor din ce în ce mai asemănătoare cu realitatea.

Culoare și culori

Nimic nou sub soare. Televiziunea în culori, cu tot aspectul ei de fascinație recentă, a fost inventată aproape în același timp cu cea obișnuită, alb-negru sau mai exact gri foarte deschis — gri foarte închis. Sistemele de difuzare și recepționare a culorii, cu meritele și defectele lor au fost și sînt cît se

poate de discutate, atît de profan cît și de experți. Au apărut chiar, era și momentul, mici anecdote electronice, bazate pe acronimele acestor sisteme. Astfel N.T.S.C. a ajuns să însemne: «Niciodată de două ori aceeași culoare», P.A.L. este egal cu «Plățiți un lux», iar S.E.C.A.M. pus la punct de specialiștii francezi ajunge «Societatea europeană contra americanilor». Simple glume. Fiecare sistem are meritele și deficiențele lui. Fără a intra în detalii electronice însă, marele merit al televiziunii în culori este capacitatea de a imita ceva mai fidel decît televiziunea alb-negru spectacolul în accepția cea mai

viitorul televiziunii

largă a cuvîntului.

De la simpla tentativă de reproducere a culorilor, pasul următor va fi constituit de tentativa de imitație totală a realității, reprezentată deocamdată doar teoretic de televiziunea tridimensională. Nu cu multă vreme în urmă, numărul de 1 aprilie al unei reviste de televiziune anunța punerea la punct a unui sistem de transmisie la distanță a obiectelor; mai exact, posibilitatea de a avea, în loc de receptor, un fel de platformă pe care să evolueze fantome electronice, practic imposibil de deosebit de echivalentele lor din studio sau din aer liber, fantome care însă pot fi străbătute de spectatori (destul de stranie senzație) sau care pot accepta printre ele unul sau mai mulți spectatori. În acest caz puteți urmări peste umărul dirijorului unui concert simfonic, o partitură complicată, sau cine știe, ne vom putea rezolva cu toții frustrațiile duminicale înlocuindu-l pe arbitru unui meci.

Nu era o simplă glumă. Tehnica acestui gen de televiziune, foarte complicată, bineînțeles, se bazează parțial pe fotografiile tridimensionale realizate cu ajutorul laserului, destul de cunoscute sub numele de holografie. Mai sînt de pus la punct o serie întreagă de amănunte. Cu toate acestea, specialiștii ne asigură că viitorul ecranului de televiziune, așa cum îl cunoaștem astăzi, este serios amenințat de «platforma» de televiziune a unui viitor nu prea îndepărtat.

Plăcerea revederii

Există, deși poate criticii de televiziune nu sînt de aceeași părere, emisiuni pe care telespectatorii doresc neapărat să le revadă. Pînă una alta, posibilitatea unei asemenea reîntîlniri depinde exclusiv de studiourile emițătoare. Apariția în urmă cu cîțiva ani a videocasetei, structură tehnică foarte asemănătoare cu banala casetă audio, a provocat un entuziasm teribil în rândurile producătorilor și unul ceva mai modest în rândul consumatorilor.

A fost într-adevăr pusă la punct tehnica de înregistrare pe bandă magnetică direct din receptorul de televiziune de la domiciliu, și reproducerea relativ fidelă a înregistrării. Era vorba de fapt de transpunerea la nivelul locuinței a tehnicii magnetoscoapelor, mari și complicate video-magnetofone, capabile să înregistreze pe aceeași bandă sunetul și imaginea. În puțină vreme au apărut cel puțin 7 sau 8 sisteme rivale de videocasete. Evident, niciunul dintre ele nu a reușit să se impună. Trebind pe lângă ideea remarcabilă a fabricanților de casete audio, standardizarea aproa-

pe generală (există acum doar două sisteme importante de casete audio), video-casetă rămîne, fie o curiozitate, fie o tehnică ajutătoare în procesele moderne de școlarizare. Imitînd o altă opoziție clasică, cea dintre casetă și banda de role, tehnica înregistrărilor video destinate omului obișnuit se complică din ce în ce mai mult. Speranțele pentru viitor rămîn însă substanțiale. Ar mai fi de rezolvat cîteva detalii cum ar fi scăderea prețurilor instalațiilor și simplificarea întreinerii acestora. Optimiștii ne asigură că în cel mult un deceniu, videocasetofonul va fi la fel de banal ca și radio-casetofonul. Totuși e destul de greu să ne imaginăm tineri umblînd pe stradă cu ochii pe un ecran minuscul, ecran pe care se desfășoară o cursă de automobile sau un spectacol de varietăți.

Reducînd la o definiție problema programelor de televiziune selectabile la domiciliu, putem vorbi exclusiv de tehnici de stocare a informației. Oricît de pretențios ar parea termenul, el cuprinde atît posibilitățile de înregistrare cît și suportul material al acestora. Iar suportul sau suporturile apar aproape în fiecare zi în tot felul de forme și dimensiuni. Există video-discuri perfect asemănătoare cu discul de pe platanul unui pick-up care pot fi citite fie de un ac foarte fin, fie de un fascicul infinit mai fin decît acul, un fascicul de laser.

Calitatea imaginii este excelentă, însă din păcate uzura discului apare după numai cîteva zeci de folosiri. Un alt sistem care modifică o peliculă transparentă de material plastic transformînd-o mai întîi într-o hologramă și mai apoi în imagine de televiziune color, nu a avut prea mare succes. Cum nu a avut de altfel prea mari șanse de pătrundere în viața obișnuită o imitație de magnetoscop cu video-disc, capabil de performanțe aproape profesionale. Piedica nr. 1, prețul foarte ridicat.

Au căpătat oarecare extindere sistemele de distribuție a programelor prin cablu, plecînd de la o instalație centrală, capabilă să ofere programe la comandă, selectate de fiecare telespectator în parte. Contra unor sume substanțiale, desigur.

La fel de puțin spectaculos au evoluat și tentativele de a realiza programe fără studiouri mari, cu bugete modeste și cu realizatori neprofesioniști. Ele s-au dovedit a fi mai mult un experiment de sociologie a culturii de masă și mai puțin o formă viabilă de televiziune. Cu toate acestea, experții, inevitabili experți, prevăd cu un optimism discutabil sfîrșitul apropiat (peste cîteva decenii) al modului actual de difuzare și recepționare a programelor de televiziune. Folosind recepția direct de la sateliții artifi-

ciali de telecomunicații, o bibliotecă de programe la domiciliu, secțiunile transmise prin cablu și programele realizate ad-hoc, telespectatorul unui viitor destul de îndepărtat nu va mai depinde în exclusivitate de stația sau stațiile locale de emisie.

Vom reuși fără îndoială să «stocăm informația»; rămîne de văzut cum o vom refolosi.

Fidelități aproximative

Pînă la realizarea programelor de televiziune croite pe măsura telespectatorului, preocuparea, sau mai exact una dintre preocupările specialiștilor, rămîne îmbunătățirea actualului sistem de emisie și recepție. Progresele nu sînt spectaculoase, nu produc de la o zi la alta sărituri impresionante, dar... Un început a fost realizat prin introducerea din ce în ce mai substanțială a culorii. Nu pot fi trecute cu vederea transmisiile de la distanță din ce în ce mai mari, de la Olimpiade pînă la suprafața planetei Marte. Se vorbește chiar de **cosmoviziune**, termen poate ușor exagerat, dar care definește transmisiile din ce în ce mai frecvente al căror punct de plecare este din ce în ce mai departe de planeta noastră. Ca simplă curiozitate, am putea să menționăm faptul că nu numai că recepționăm semnale din Cosmos, ci le și emitem. Folosind uriașă antenă a radiotelescopului de la Arecibo, a fost transmis un mesaj, fără adresant cunoscut, care conține informațiile esențiale privind nivelul de dezvoltare a științei terestre. Cei mai optimiști astrofizicieni așteaptă un răspuns peste cîteva secole...

Să ne întorcăm pe Pămînt. Poate că cel mai plăcut, dacă nu și cel mai semnificativ, progres recent al televiziunii constă în îmbunătățirea transmisiei și recepției sunetului care însoțește imaginea. Combinînd o emisie de televiziune cu una de stație radio care lucrează pe ultrascurte (în modulație de frecvență cum spun electroniștii) s-a ajuns la difuzarea în condiții dintre cele mai bune a concertelor. Evident, cu dificultatea de a folosi în același timp și radioul și televizorul, dificultate destul de modestă.

Poate că acest exemplu pare minor. Dar din asemenea îmbunătățiri minore se naște înalta fidelitate a televiziunii viitorului, o televiziune care va semăna din ce în ce mai mult cu realitatea. Asemănare care s-ar putea să crească pînă la limita imposibilității de a le deosebi.

Platforma de televiziune tridimensională, în culori, cu sunet care să pună în umbră performanțele amplificatoarelor moderne, cu efecte electronice care ne vor aduce în camera de vizionare o felie a lumii înconjurătoare, este nu numai o propunere de televiziune a viitorului, ci și o speranță pentru viitorul televiziunii.

Andrei BACALU



În 1976 s-a desfășurat, la Milano, colocviul Federației internaționale a presei cinematografice pe tema «Film și literatură». S-a pornit de la ideea că toate cinematografiile lumii au colaborat și colaborează cu literatura. Dar în fiecare cinematografie raportul dintre literatură și cinematograf a evoluat altfel.

Iată câteva dintre aceste experiențe, așa cum au fost prezentate la colocviu.

Un destin comun



Încă de la primele elaborări teoretice de amploare asupra cinematografului s-a luat

act de raportul ce există între literatură și film. E drept că acest raport n-a fost analizat întotdeauna ca unul dintre aspectele cele mai revelatoare — pentru deplina înțelegere ontologică și deontologică — a noii modalități de exprimare artistică.

Primele abordări teoretice sînt marcate de un fel de «cecitate» (și astăzi stăruie de altfel unele păreri minimalizatoare la adresa celei de-a 7-a arte), filmul fiind considerat cînd «artă minoră», cînd «vulgară» etc.

În 1929, odată cu primele încercări ale sonorului, Pirandello, scriind despre arta cinematografică, spunea că «ea și-ar servi în mod ideal scopul dacă ar fi conștientă de posibilitățile și modalitățile proprii, transformîndu-se în «pură viziune»...

Astfel raportul acesta, dintre literatură și film, în ciuda faptului că de la începuturi și pînă astăzi a fost abordat

foarte adesea și de aproape toți teoreticienii filmului, a fost de fapt mai mult un loc de disensiune. Greșala derivă din faptul că, în general, nu se făcea distincția între două modalități artistice: «literatură» (înțeleasă ca totalitate a producției «scrise») și pe de altă parte cinematograful (înțeles ca totalitate a manifestărilor fotodinamice).

Printr-o unanimă recunoaștere a cercetătorilor de teoria și istoria filmului — de la Béla Balasz la John Howard Lawson, de la Luigi Chiarini la Georges Sadoul, începuturile tendinței filmu-

Istoria literaturii moderne
și a artei filmului
este istoria influențării lor reciproce,
în afara oricărei idei de subordonare
— iată teza demonstrată la Milano
de Lino Micciche, președintele FIPRESCI
(Federația internațională
a presei cinematografice)

lui de a-și conferi un limbaj și o structură narativă s-au înregistrat încă de la **Nașterea unei națiuni** (1915) și **Intoleranță** (1916) care din acest punct de vedere pot fi considerate un fel de sinteză a tuturor încercărilor anterioare (chiar dacă numai opt ani mai tîrziu **Rapacitate** (1924) de Erich von Stroheim va deveni «prima capodoperă romanesă a ecranului» — după cum afirmă Mitry). Griffith susținea cu perfectă îndreptățire: «Procedeul de a scrie al lui Dickens era ca și al meu: povestire în imagini». Eisenstein și Pudovkin

împreună cu maghiarul Béla Balasz și cu germanul Arnheim se numără printre teoreticienii cei mai sistematici ai filmului, chiar în comparație cu grupul englez (Paul Rotha, Raymond Spottiswoode, John Grierson), cu italienii A. Gerbi, S.A. Luciani și cu grupul redacțional al lui «Il Convegno», al lui «Solaris» care, la sfârșitul anilor '30, au manifestat un viu interes pentru confruntările teoretice despre cinematograful. Cu siguranță nu din întâmplare una din scrierile cele mai importante ale autorului **Crucișătorului Potemkin** («Dickens, Griffith și noi») este o abordare teoretică a cinematografului privit prin prisma analizei comparative Dickens-Griffith, lu-

crare, în care Eisenstein subliniază rolul jucat de acest regizor în concepția tinerilor regizori sovietici din anii '20.

Povestirea în imagini

Narativitatea cinematografului rezultă așadar din **povestirea cinematografică** care într-o dimensiune concretă apare ca un raport între patriarhala încărcătură de multiple experiențe și de milenară înțelepciune și noul-născut, un nou născut destul de acaparator. În nesfârșitele discuții care s-au produs în timp — în diferențierea pozițională a teoreticienilor care au tratat și tratează încă problema specificității celor două arte

— s-a ajuns la recunoașterea faptului că cinematograful are o specificitate și că el a ajuns să aibă date expresive superioare. Trebuie să recunoaștem, în același timp, că raționamentele emise în privința raportului literatură-film, încă în prima jumătate de secol de viață a cinematografului, constituie și astăzi teren de confruntare în teoria filmului. De ajuns să amintim în acest sens lucidul capitol al lui Lukacs din «Estetica» sa, capitol în care se arată că «...filmul poate conferi realitate și evidență sensibilă pînă și fantasticului cel mai deslănțuit..., că el poate face totul credibil, întrucît el, cinematograful, poate da oricărui obiect caracter de reali-



Visconti a rămas credincios inspirației literare, dar a ales întotdeauna literatură cu problematică socială (La terra trema)





Industria cinematografică americană a tratat literatura drept o «valoare de schimb» (Apartamentul)

tate; ...această multiplicitate nelimitată, această conciziune sensibil apropiată de viață, această universalitate extensivă, constituind în același timp și limitele expresivității cinematografului».

Dacă e adevărat că «nenumărate sînt poveștile lumii» și că o definiție coerentă a povestirii ca un discurs închis, caracterizat printr-o serie de evenimente consecutive le face mai puțin «nenumărate» decît le crede Barthes și totodată limitate la forme expresive apte să se reproducă cel puțin simbolic, este de asemenea adevărat că în literatură s-a menținut și mai durabil tradiția de a povesti și că deci «este natural că primii cinești să fi găsit un model de organizare a poveștilor pe care le spu-

neau în formele narative oferite de poveștile literare». (M.C. Roparts Wuilleumier). O alternativă a literaturii nu rămînea, din acest punct de vedere, decît teatrul. Și într-adevăr, toată preistoria cinematografului e caracterizată de atracția teatrului, poate mult mai mult decît a romanului. Dar a fost o dovadă de sănătate faptul că în evoluția sa filmul a părăsit totuși teatrul și a acceptat literatura pentru că aceasta, dată fiind enorma diversitate a mijloacelor ei expresive, a stimulat filmul să-și inventeze un sistem narativ, specific, articulat, în timp ce primul (dată fiind diferența mai mică între teatru ca spectacol și spectacolul cinematografic) ar fi redus probabil destinul cinematografului la

acela de «teatru al viitorului», cum scria un cronicar încă în 1900.

În orice caz, este un fapt demn de luat în seamă că povestirea cinematografică debutează chiar în deceniul în care intră în criză romanul («Ulysse», un «roman destinat să termine cu toate romanele» e din 1914) și aceeași noțiune de narativitate literară este cea care plasează pentru mult timp cinematograful «occidental» (practic pînă la «Cetățeanul Kane» al lui Orson Welles, din 1941) în ariergarda modalității narrative. Ca toate noile forme expresive, cinematograful narativ dovedește de fapt afilierea la tradiția (secolului al XIX-lea) a povestirii literare, reluînd (fie numai transpunînd într-un sistem

lingvistic diferit) structura sintactică. (Nu la fel și nu întâmplător se petrec lucru-

rile cu cinematograful narativ nou — narativ în sensul strict al cuvîntului — aici

cinematograful «povestind» în esență altfel).



Eisenstein a fost printre primii cinești preocupați de raportul dintre povestirea în imagini și povestirea «scrisă» (Crucișătorul Potemkin)



Cinematograful — o industrie

Dar, pentru stabilirea raportului cinema-literatură în sfera tradiției, trebuie amintit înainte de orice faptul consolidării cinematografului ca industrie. Și pentru că orice industrie se bazează pe serializarea produselor sale (cinematograful producând mereu prototipuri), tentația «serializării» încă de la primele produse originale ale industriei cinematografice prin producția serială legată de «genuri» și de «personaje» este evidentă. Refe-

rindu-se la primul film al lui Porter și amintind lipsa de evoluție ulterioară pe care cinematograful acestui regizor a dovedit-o după primii ani ai secolului, Brunetta nota că «o dată ajuns la un nivel standard al limbajului, cinematograful american tinde să anuleze personalitatea autorului, încredințându-i confecționarea unui produs care să păstreze cât mai mult cu putință aceleași caracteristici». Raportul cu patrimoniu literar a primit așadar o puternică direcționare tradițională, pentru că filmul «inspirat de» a devenit

o garanție a unui succes bazat pe mecanismul cererii și ofertei în jurul unui produs «sigur» (cel puțin la început, deși acest lucru se poate observa și astăzi); adaptarea operelor literare fiind o «garanție a valorii prin care se înțelegea acordarea garanției notorietății operelor adaptate». Cu alte cuvinte și cel puțin din punct de vedere industrial, valoarea recunoscută a operei literare transpuse în film avea «valoare de schimb» și nu de «folosință».

De aceea practica filmelor «inspirate de» a căpătat în cinematograful american aspecte mult mai relevante și mai durabile decât în alte cinematografii. Este destul să ne gândim că, în 1947, din 369 filme realizate în Statele Unite, 111 erau inspirate de opere literare, în timp ce după douăzeci de ani, în 1967, incidența procentuală era practic dublată (59 de filme de inspirație literară din 129). În acest răstimp, numele unor scriitori (Chandler, Fitzgerald, Hammett, Hemingway, Faulkner, Lewis, McCoy, Steinbeck, Hecht, Vidal, Capote, Williams, Mailer, Southern, Jones, Fast, Cain, Burnett, O'Hara, Robbins, Uris, Caldwell, Ferber, Bromfield, Gann, Hunter) apar — prin opere literare care au inspirat un film sau prin colaborare «literară» la scenarii — în peste 300 de produse hollywoodiene. Dacă în 1940 se plătesc 300 dolari ca drepturi literare pentru «Babylon Revisited» al lui Scott Fitzgerald, în 1958 se oferă două sute de mii pentru «Oamenii drapelului» de Max Shulma. Ceea ce demonstrează că «valoarea de schimb» atribuită unor opere era proporțională numai cu succesul lor comercial nu și cu

Orson Welles nu părăsește «tradiția» inspirației literare în filmul său, dar o adaptează nevoii de «vizualizare» (Cetățeanul Kane)





...la nivel standard
cinematografic al industriei de consum
care personalizează creatorului
și accentuează caracterul de confectie
(Punny Girl)

valoarea lor literară. În aceste condiții se înțelege că raportul dintre literatură și cinema este, mai ales, în versiunea americană (dar și în alte țări occidentale) oarecum degradat. Diferit cumva e inversul acestui raport

adică de la cinema la literatură. Aici nodul devine strâns și aceleași elemente sînt de fapt nedemonstrabile, dacă nu se efectuează o scrupuloasă analiză textuală. În parte, clasicul exemplu de «maturitate imagistică» al lui Dos

Passos înseamnă că cinematograful oferă modele de narativitate care, direct sau indirect, au o influență revelatoare asupra: a) noii concepții despre timpul narativ; b) despre structura construcției psihologice a personajului; c) despre afirmarea unei linii narative esențialmente fenomenologică; d) despre afirmarea (și cu timpul ajungînd să prevaleze în dialoguri) a unui ton modest, cotidian, realist, în locul vechiului dialog «literar». Nu este de neglijat faptul că, dincolo de influențele reciproce, povestirea cinematografică și povestirea literară traversează actualmente o criză a narativității și că această traversare comună a crizei povestirii a avut o influență în ce privește evoluția mai lentă a cinematografului în raportul dintre cele două forme de expresie artistică.

Buñuel a căutat întotdeauna să suprapună viziunea cineastului peste viziunea literatului (Cîinele Andaluz)



Lino MICCICHE

Milano '76
filmul
și
literatura
FIPRESCI
colocviu
inter-
național

Literatura și film o confruntare în care

Cunoscutul critic Joseph Curley face istoricul relațiilor dramatice ale filmului american cu literatura, de la începuturile sonorului pînă azi



N-ar fi nimic șocant dacă am compara relația dintre literatura populară și cinematograful american cu nașterea, creșterea și pînă la urmă, stingerea unei pâtimase povești de dragoste. La prima lor întîlnire, cei doi parteneri par făcuți unul pentru celălalt, nenumărate lucruri le sînt comune și respectivele lor forțe pot fi, reciproc, sursă și sprijin. Dar astăzi cinematograful american poate fi considerat partenerul nefericit, într-o îndelungă întovărășire în care se simte sufocat, atît de normele stilistice cît și de legile unei literaturi de care a fost legat multă vreme. O privire asupra diferitelor genuri de literatură populară, care au fixat tiparele industriei cinematografice americane, va putea revela o crescîndă împotrivire față de aceste norme prestabilite.

Pentru operativitate, studiul de față își propune să urmărească două dintre cele mai tipice și tradiționale genuri de literatură populară, cu corespondențele lor cinematografice — romanul polițist și westernul — iar în încheiere se va opri pe scurt la relațiile noi apărute, în colaborarea, de fapt neîntreruptă, dintre literatura și filmul american.

Romanul polițist și filmul de largă audiență

Nu este, desigur, o simplă coincidență faptul că romanul polițist — una dintre cele mai populare modalități ale literaturii americane — constituie o sursă permanentă pentru realizatorii de filme de largă audiență. Cînd este reușit, romanul detectiv «tare» conține cam

tot ce-și dorește cititorul: flux narativ intens și rapid, portretizări concise și credibile, multă atmosferă, cu discuții în cabinete în care tai fumul cu cuțitul, primejdii nenumărate, moartea la tot pasul pe străzi cufundate în ceață ș.a.m.d. Mai important însă decît toate acestea este simțul etic care domină genul: caracterul implacabil al codului moral al omului ce reprezintă legea, al eroului care luptă de unul singur și se ridică deasupra trăirilor obișnuite. El intră în joc sigur de succes și e de partea dreptății, oricare ar fi prețul (această trăsătură este de asemenea valabilă pentru western, de care ne vom ocupa mai jos).

Narațiunea detectivă de calitate face corp comun cu tot ceea ce este mai specific filmului: acțiune, plasticitate și concretețe. Criticul cinematografic american Pauline Kael observă că «*Șoimul maltez*» — cartea cea mai cunoscută a lui Dashiell Hammett (care are ca erou pe cel mai popular detectiv american, Sam Spade) — e scrisă atît de cinematografic, încît poate fi socotită de-a dreptul un scenariu de film. Versiunea din 1941 a *Șoimului maltez*, care a însemnat totodată și senzaționalul debut regizoral al lui John Huston, a transpus de altfel riguros cartea pe ecran și a stabilit o corespondență directă între textul literar și tipologia cinematografică. Humphrey Bogart este astfel acel detectiv dur și insensibil, care o trimite înapoi gratiilor pe cea doamnă a misterelor — Mary Astor — pentru că cineva trebuie să plătească; Sidney Greenstreet devine aici creierul bandei de răufăcători, în timp ce Peter Lorre este complicele din rețeaua vechiului continent, etc.). Filmul preia din carte atît agitația specifică a

unui mare oraș, cît și acele elemente ce-i vor conferi lui Bogart trăsăturile lui de star: o anume detașare superioară, umorul dulceag, cinismul sec materializat în interesul nedisimulat al lui Spade pentru bani.

Această versiune din 1941 a *Șoimului maltez* constituie și astăzi un exemplu elocvent al compabilității stilistice dintre romanul polițist și film. Mai există însă două versiuni anterioare acestora — mai puțin cunoscute și mai puțin reușite — care demonstrează cît de mult i-a trebuit Hollywoodului ca să ajungă să extragă pe deplin elementele cinematografice din structurile literare. Primul *Șoim maltez* a fost realizat în 1931 și n-a prea fost văzut de multă lume. Rolurile principale erau deținute de două vedete ale anilor '30, astăzi aproape uitate: Ricardo Cortez și Bebe Daniels. Scurt timp după aceea, în 1936, a apărut versiunea lui Warner Bros, care a ignorat elementele cinematografice existente în opera literară sau le-a dat o interpretare aparte, schimbată. Rezultatul — *Satana a înflînt o doamnă* — a fost deosebit de puțin interesant. (Bette Davis interpreta rolul pe care avea să-l joace în 1941 Mary Astor, Sam Spade se numea Ted Shayne și era interpretat de un actor astăzi dat uitării, Warren Williams. Rolul lui Sidney Greenstreet era încredințat actorului Alison Skipworth, iar șoimul din titlu a fost înlocuit de un corn de berbec dolidora de bijuterii. Nimeni nu mai pricepea nimic.)

Anul 1975 a adus filmul care ar putea în sfîrșit să-i redea pacea suferită de lui Sam Spade sau măcar să-l îngroape pe *Șoim* odată pentru totdeauna. Aceasta a patra adaptare, numită *Pasărea neagră*, este o farsă pe cont propriu, avîndu-l ca interpret principal pe Georges Segal (unul dintre cei mai buni actori americani de comedie ușoară, care interpretează aici rolul fiului lui Sam Spade;

mul american: arbitru este publicul



După o carte considerată de Coppola la primă lectură «atît de îngrozitoare încît nu a putut-o citi pînă la capăt», unul din cele mai mari succese comerciale: Naşul cu Marlon Brando

el tot mai caută acea blestemată pasăre, dar fără succesul tatălui său). Modul cum a fost conceput acest ultim film este caracteristic pentru perioada în care a fost realizat: spre deosebire de **Soimii** anteriori, actuala **Pasăre neagră** pulverizează convenţiile dramatice pentru care precedentele versiuni se concuaseră pînă la ridiculizare. Astăzi, cînd termenii limbajului cinematografic cunosc o schimbare atît de drastică, filme ca **Păsărea neagră** par să se răzvrătească mai mult sau mai puţin împotriva anilor de sclavie faţă de limbajul literar

Un exemplu poate şi mai concludent în această privinţă îl constituie adaptarea din 1973 a cărţii lui Raymond Chandler, «Lungul rămas bun». Eroul acestei cărţi, Philip Marlowe, este numai cu un pas în urma lui Sam Spade (ca popularitate), în timp ce Raymond Chandler este unul dintre cei mai ecranizaţi autori americani. Adaptarea aceasta din 1973, semnată de Robert Altman (cel mai inovator regizor american), reprezintă, ca şi **Păsărea neagră**, un film de pulverizare a convenţiilor tradiţionale ale literaturii. Dar, spre deosebire de **Păsărea neagră**, **Lungul rămas bun** se bazează pe ritm, portretizare şi atmosferă, elemente absolut contemporane şi exclusiv cinematografice. Filmul reprezintă o repudiere totală a convenţiilor literare, o anihilare a tot ceea ce reprezenta Chandler şi romanul său poliţist. Aceasta a fost o confruntare directă pe plan estetic, formulîndu-se fără echivoc termenii bătăliei între cele două mass-media: cartea şi filmul.

Westernul şi spiritul justiţiar

Mitologia folclorică şi moralitatea individualistă — ambele elemente caracteristice ale ficţiunii poliţiste — apar de asemenea ca surse nelipsite ale unui alt gen esenţialmente american: westernul. Apropierile dintre cele două genuri sînt evidente. Ambele au un erou central căruia i se opune altul — precis caracterizat şi el: cel rău. Detectivul şi eroul cowboy sau om al legii sînt expresia unei morale sociale timide, dar scopul profund onest al comportamentului eroilor este în măsură să ne atragă admiraţia. Ca şi în filmul poliţist, atmosfera este elementul





O carte scrisă atât de cinematografic, încât poate fi socotită, din capul locului, un scenariu de film: «Șoimul maltez» de Dashiell Hammett (versiunea din 1941, debutul lui John Huston, cu Humphrey Bogart, Mary Astor și Peter Lorre)

mentează. De exemplu, o însemnată contribuție la această mitologie a adus-o John Ford, cel dintâi care a dat expresie tradiției westernului pe ecran, prin acea vastă epopee a «frontierman-ului». El a conștințit, de pildă, convenția dramatică după care «cel bun» poartă pălărie albă (pentru prima oară, John Wayne în 1939, în **Di-ligența**), iar «cel rău» poartă pălărie neagră.

Aceste elemente ale mitologiei westernului sînt probabil cel mai bine materializate într-un film din 1953 — considerat un summum al genului și care se întîmplă să fie o adaptare a unui foarte popular roman al timpului, **Shane** de George Stevens. Este povestea unei familii de fermieri pornită spre Vestul încă sălbatic, ca să cul-



A patra adaptare a «Șoimului»; Pasărea neagră, pulverizează convențiile dramatice pentru care se concuraseră, pînă la ridiculizare, versiunile precedente

cheie al experimentului literarocinematografic al westernului, iar dreptatea triumfă totdeauna în conflictele dintre bine, rău și conștiința individuală, precis delimitate.

Elementele mitologiei westernului sînt cu mult mai profund în-

rădăcinate în tradiția americană decît cele ale romanului polițist și, la drept vorbind, filmul western nu se inspiră unilateral și exclusiv din literatura populară de tip western, ci din întreaga tradiție folclorică existentă, pe care o și ali-

tive pămîntul. Jack Palance (actorul care în filmul american a conturat poate cele mai nocive și mai malefice personaje) juca

*N.T.: Frontier-man = pionier al Vestului

aici rolul perfidei căpetenii a unui grup ce caută să-i împiedice pe fermieri să ocupe locurile bune de pășunat; popularul actor Alan Ladd era străinul în alb, cunoscut sub numele de Shane, având menirea să-i nimicească pe răufăcători și să ocrotească munca fermierilor. Filmul acesta a redus mitologia westernului și caracterologia eroilor la elementele de bază: binele și răul, aflate într-o titanică împotrivire, în care dreptatea învinge și apoi eroul dispare; bunătatea nativă a omului simplu și orizontul nesfârșit, elemente la fel de importante ale mitologiei naționale ca și binele și răul.

Sfidarea directă a tradiției literare, care situa **Pasărea neagră** și **Lungul rămas bun** unul lângă celălalt, se întâlnește în unele westernuri mai recente. În acest sens, este cît se poate de semnificativ un film din 1972, realizat de Lamont Johnson și intitulat **Duelul**. Filmul are ca personaje centrale doi pistolari bine înarmați în vîrstă (interpretati de Kirk Douglas și de cîntărețul american «folk» Johnny Cash) care se învoiesc să se ia la întrecere, într-un ultim duel cu pistoalele, spre a vedea — așa cum spune legenda — care e cel mai iute trăgător aflat în viață. De la început și pînă la ultima scenă, filmul acesta este o sistematică demitizare a westernului american: cei doi eroi au îmbătrinit, lucru nemaiîntîplat unui erou de legendă; duelul cu pistoalele nu are loc pentru onoare sau dreptate, ci pentru o glorie deșartă și pentru cîștig pecuniar (lupta e o competiție cu public și cîștigătorul încasează gajul). Lucru încă mai șocant, la sfîrșit, cîștigătorul este cuprins de remușcări cînd îi anunță soției celui învins deznodămîntul. Moartea devine aici o realitate și, pînă la urmă, învingătorul este izgonit din oraș de către concetățenii lui, dezamăgiți pentru că, de fapt, el săvîrșise o crimă. Cu toate că e îndoielnic că vreun alt film recent a mers pînă într-atît de departe în împotrivirea sa față de structurile literare ale legendei americane, e totuși evidentă tendința regizorilor actualei cinematografii americane de a se dezbăra de cătușele oricăror forme vechi ori prestabilite ce le-ar putea împiedica propria evoluție.

În 1971, Robert Altman și-a adus contribuția la această cauză cu un film care nu seamănă cu nimic din cinematograful american al anilor '70. **McCabe și Mrs. Miller** avea să-i ofere lui Warren Beatty (cel

ce jucase, cu patru ani mai înainte, în **Bonnie și Clyde**) rolul unui antreprenor din secolul trecut, care cîștigă la cărți un mic orașel din Vest, unde își propune să înființeze un bordel, principala sursă de venit a așezării. Doamna Miller (interpretată de actrița britanică Julie Christie, aici probabil în cel mai bun rol realizat de ea pînă în prezent) poposește în acest oraș ca să-l ajute pe McCabe să pună pe roate afacerea. Altman stabilește astfel o formă nouă de replică, într-un gen bine definit, desființînd orice normă tradițională, spre a face loc unei experiențe

care sfidează orice canon prestabilit. **McCabe și Mrs. Miller** este, chipurile, o ecranizare, dar filmul e în egală măsură experiment și exercițiu. Altman și alți artiști de talia lui caută în ultimă analiză să foreze profunzimea sentimentelor, spre a afla o expresie mai proaspătă a tradiției. Dar, deși Pauline Kael și alți critici de aceeași notorietate au considerat filmul o capodoperă, el nu s-a bucurat de succes comercial — cum nu s-a bucurat nici **Lungul rămas bun** sau **Pasărea neagră**



Elementele mitologiei westernului sînt mult mai profund înrădăcinate în tradiția filmului american decît cele ale romanului polițist (foiletonul tv. Marele Chaparral)

— toate reprezentînd, de fapt, o orientare pentru care publicul larg nu e încă, în mod cert, destul de pregătît.

Ecranizări, ecranizări, ecranizări

O seamă de ecranizări recente ale unor romane extrem de populare au avut neobişnuitul privilegiu de a deveni nu numai mari succese comerciale, ci şi foarte apreciate opere cinematografice.

Naşul (1972) are la bază un roman de Mario Puzzo, pe care Fran-

Tendinţa dominantă a noii generaţii de regizori americani este de a dezvălui în spirit critic tabloul vieţii sociale

cis Ford Coppola (regizor şi coscenarist, unul dintre cei mai apreciaţi cineaşti tineri americani) l-a găsit, la o primă lectură, atît de îngrozitor, încît nici nu l-a putut citi pînă la capăt. Romanul aborda — folosind mijloacele cele mai

senzaţionale ale thriller-ului de serie — intrigile uzate ce se termină cu crime în sinul unei «familii italiene» stabilită în America. Prima reacţie a lui Coppola, în calitate de regizor, a fost să dea la o parte convenţiile literare patentate, care



La intervale regulate, romanul lui Scott Fitzgerald «Marele Gatsby» a revenit în atenţia ecranizatorilor. De fiecare dată, abordat dintr-un alt unghi. În 1974, Marele Gatsby al regizorului englez Jack Clayton a fost «un film retro» (scenă din film cu Mia Farrow şi Robert Redford)



Un exemplu tipic, un summum al genului western: Shane cu Alan Ladd, turnat în 1953, după romanul lui George Stevens



După cartea unuia dintre cei mai ecranizați autori americani de «policier»-uri, Raymond Chandler, filmul lui Robert Altman repudiază convențiile literare și marchează, fără echivoc, termenii bătăliei între cele două mass-media: cartea și filmul (Lungul rămas bun cu Mark Rydell și Elliott Gould)

nu numai că împiedică progresul artei cinematografice, dar dăunează însuși scrisului american. Iar dincolo de poleiala de doi bani a cărții, Coppola a descoperit analiza făcută devotamentului «familiar», setei de putere și acelei atât de specifice înclinații a acestui grup etnic pentru minuțioasa punere în scenă a violenței. Abordînd cartea cu aptitudine de scriitor, Coppola a dilatat din roman tot ceea ce era mai bun, realizînd probabil cea mai edificatoare analiză a psihologiei crimei din întreaga istorie a filmului american. **Nașul** a fost premiat de critica americană (chiar dacă unii i-au reproșat că seamănă cu filmele negre din anii '30, lucru pe care Coppola a căutat stăruitor să-l evite), iar publicul a apreciat faptul că ceea ce îi plăcuse în carte fusese tratat cu atîta inteligență în film. Filmul a devenit, la un moment dat, cel mai mare succes de casă al tuturor timpurilor.

În fine, în 1975, unul dintre cele mai importante evenimente ale anului cinematografic l-a constituit transpunerea cinematografică a unui roman de mare prestigiu al anilor '60, «Zbor deasupra unui cuib de cuci» de Ken Kesey. Admiratorii acestei cărți au trebuit să aștepte 13 ani pînă cînd a fost ecranizată de regizorul Milos Forman, pentru o companie americană. Într-un fel, **Zbor deasupra unui cuib de cuci** duce cinematograful american înapoi, spre vremurile mai vechi, cînd o carte de succes asigura în mod automat succesul de public al ecranizării. Toată lumea a fost atît de încîntată să vadă pe ecran **Cuibul de cuci**, încît nu și-a dat seama că filmul rata ideea cărții. Paradoxal, Forman a greșit încercînd să aprofundeze momentele mai slabe ale cărții, datorită cărora ea se vinduse atît de bine de la bun început. Preocuparea lui Forman față de limbajul cinematografic a dus la o trădare a regulilor literare, cărora el li se subordonase prin însăși încercarea de a adapta cartea. Iar în măsura în care și-a propus, ca artist, o traducere cinematografică a unei opere literare bine definite ca gen, regizorul a fost obligat la un compromis. Cu toate astea, filmul s-a bucurat de succes în fața publicului cărui i se adresa, pentru că spectatorul obișnuit din America nu e încă dispus să repudieze tiparele literare prestabilite, de dragul unei estetici cinematografice în curs de cristalizare.

Joseph CURLEY

Milano '76
filmul
și
literatura
FIPRESCI
colocviu
inter-
național

Literatura și film o colaborare



Spre sfârșitul lui 1920, Béla Bálazs scria: «Trebuie oare să transpunem literatura în filme? Se poate oare transforma pic-

tura în sculptură sau invers? E la modă astăzi să transformi romanele clasice în piese de teatru denumindu-le **montaje scenice**, ceea ce vrea să spună că nu sînt cîă adevărat piese de teatru. Și nimeni nu poate nega că un asemenea montaj, fie el chiar reușit, nu înseamnă decît o sărăcire a operei inițiale. În fond, asta nu e decît o modă, un fel de a ieși din încurcătură».

Cu alte cuvinte, unul dintre cei mai mari și eminenți teoreticieni marxști ai cinematografului se declara adversarul adaptării operelor de proză sau dramatice, susținînd că aceasta nu ar face decît să sărăcească a 7-a artă. Discuțiile contradictorii privind adaptarea operelor literare n-au conținut. Astăzi, ca și atunci, împotrivirea e aceeași și există oameni care gîndesc că adaptarea este străină spiritului novator al cinematografului.

Acum cîțiva ani, în presa cinematografică sovietică s-a desfășurat o dezbatere crîncenă pe această problemă. Un critic din Moscova a întrebat dacă nenumăratele ecranizări după opere literare, ai căror martori am fost cu toții în ultima vreme, erau necesare pentru adevărata dezvoltare a cinematografului național. El se întreba și întreba dacă în acest fel nu sărăcim atît cinematograful, cît și literatura și teatrul. Răspunsul a fost următorul: «Da. Le sărăcim!» În articolul acestui critic, ca și în multe altele, se dădeau exemple de adaptări ratate, în care ideile ca și arta originalului fuseseră edulcorate și golite de sens. Dar în cursul aceleiași discuții, se auzeau și voci care demonstau eficiența ecranizărilor. Și pe bună dreptate. Multe filme sovietice, care astăzi sînt considerate drept evenimente cinematografice, au fost adaptări după opere literare. Copilăria lui Ivan de Andrei Tarkovski a fost ecranizarea unei povestiri a ti-

**Esential este să știi să folosești
experiența și tradițiile literaturii,
nu să ecranizezi ilustrativ
o operă de succes**



Există ecranizări care au izbutit să fie mari evenimente cinematografice: Hamlet de Kozințev cu Natașa Vertinskaia în Ofelia

mul sovietic: fructuoasă

nărului scriitor rus V. Bogomolov. **Soarta unui om** de Serghei Bondarciuk era adaptarea celebrului roman al lui Mihail Șolohov. Ca să nu mai vorbim de filmele lui G. Kozințev, **Hamlet**, **Don Quijote** și **Regele Lear**, apreciate de toți criticii.

Cinematografiile țărilor socialiste și capitaliste au făcut nenumărate adaptări după opere literare, și multe dintre aceste filme au devenit mari evenimente cinematografice, prin care însăși această artă și-a îmbogățit structura.

Criticul Boleslav Michalek, a-

nalizând problemele istoriei cinematografiei poloneze a ultimilor 20 de ani, observă că relațiile dintre scriitori și cinești sînt foarte strînse și tot atît de eficace. «N-aș exagera dacă aș spune că cinematograful polonez, sau măcar o bună parte a lui, și-a tras seva nu numai din realitatea înconjurătoare, dar și din literatura care a analizat această realitate, interpretînd-o. Nu spun acest lucru ca un reproș, ci fac doar încercarea de a găsi mecanismul autentic care animă și face să se dezvolte creația cinematografică».

Personal, cred că istoria fiecărei mari cinematografii ajunge la această concluzie.



Artistul complet — scenarist, regizor, interpret — garanție a unei reușite cinematografice complete:
Călina roșie de și cu Vasili Sukșin

Să ne amintim că una dintre capodoperele cinematografiei mondiale a anilor '20 a fost **Mama** lui Vsevolod Pudovkin. Pudovkin n-a făcut o adaptare ad-litteram a romanului lui Maxim Gorki, el a găsit echivalentul cinematografic al spiritului acestei opere. De altfel nu cred că există cineva care să poată nega caracterul novator, eminemamente cinematografic al acestui film.

În anii '30, cel mai important film sovietic era **Ceapaev**, al fraților Vasiliev. Tinerii cinești au realizat acest film după o nuvelă-document a fostului comisar din războiul civil, Dmitri Furmanov, al cărui erou era Vasili Ceapaev, generalul proletar. Personajul Ceapaev devenea în film mai viu, mai colorat decât cel din opera literară. Iată un caz în care legăturile dintre cinematograful și literatură sînt indiscutabil strînse și fructuoase. Bazîndu-se pe nuvela lui Furmanov, realizatorii au reușit să

creeze caractere și situații autentice, să arate viața cotidiană de pe front, adevărul despre războiul civil.

Voi mai da un exemplu, acela al unei adaptări extrem de fidele, care a marcat un moment important în dezvoltarea cinematografiei noastre, influențîndu-i stilul și structura. Este vorba de filmele **Copilăria mea și Universitățile mele**, în care Mark Donskoi a transpus scrupulos conținutul, stilul, spiritul și factura romanelor autobiografice ale lui Maxim Gorki, fără să schimbe nimic și realizînd totuși opere pe care critica le-a apreciat ca inovatoare din punct de vedere cinematografic.

Neorealismul italian a recurs foarte rar la adaptarea unor opere literare. Se poate însă vorbi despre o legătură strînsă dintre neorealism și o anumită parte a literaturii italiene sau din alte țări, fără a nega prin aceasta caracterul original al regiei și scenariilor neorealiste. În ce privește istoria cinemato-

grațiilor americane și franceze, ea ar fi aproape imposibil de analizat fără o apreciere obiectivă a rolului jucat de ecranizări.

Trebuie, de altminteri, subliniat că în istoria cinematografiei mondiale s-au realizat cam tot atîtea filme bazate pe adaptări după opere literare (proză sau dramaturgie) cît și după scenariile originale. De-a lungul istoriei cinematografului, s-au făcut și numeroase adaptări primitive ale unor opere literare geniale. Astăzi, lucrul acesta se întîmplă și mai frecvent, datorită televiziunii. Evident, e foarte regretabil. Și nu ne mirăm cînd auzim acele filipice înrîncenate împotriva adaptării operelor literare pentru ecran. Este o situație față de care critica de film chemată să apere valorile spirituale, trebuie să ia atitudine, combătînd ceea ce este primejdios pentru conștiința socială.

Interpretînd dialectic acest fenomen, nu pot să nu subliniez experiența istorică a cinematografiei sovietice, care a făcut multe ecranizări și s-a bizuit, în evoluția sa, pe acest gen de filme. Pe de altă parte, astăzi ne dăm seama mai bine decît în anii '20, '30 și '40 ce influență exercită filmul asupra literaturii și teatrului. Cu alte cuvinte, situația s-a răsturnat. Una dintre operele cinematografice cele mai reușite ale cinematografiei sovietice din anul 1975, **Prima de producție** (regia — S. Mikaelian, scenariul — A. Gelman), după un răsunător succes de public, a fost transformată în piesă de teatru și reprezentată în numeroase teatre din țară.

Legătura dintre literatură și cinematografie este indiscutabilă. Ea este fructuoasă și eficientă, dacă cineastul este conștient de responsabilitatea pe care o are în fața artei sale și în fața publicului.

Mai trebuie spus că, în oglindirea realității, cinematograful nu este inferior literaturii. Cinematograful modern are toate mijloacele necesare pentru a face o analiză independentă, cu forță de generalizare. Pe de altă parte, experiența literaturii, întinsă de-a lungul întregii istorii a civilizației, nu poate fi neglijată. Literatura rămîne cel mai important factor formativ, de cultură, al artei moderne. Din acest punct de vedere, mi se pare mai importantă folosirea în cinematografie a experienței, a tradițiilor, a metodologiei și a tuturor descoperirilor literaturii, decît ecranizarea corectă a cutărei sau cutărei opere.

Vladimir BASKAKOV



În istoria cinematografului s-au făcut cam tot atîtea filme după opere literare, cît și după scenariile originale (Soarta unui om de război și cu Serghei Bondarciuk)

Milano '76
filmul
și
literatura

FIPRESCI
colocviu
inter-
național

Filmul japonez în întregime datorat literaturii

**În expunerea prezentată la colocviul
de la Milano,
Angelo Solmi, un reputat specialist european
în filmul nipon,
încearcă să doboare
prejudecățile occidentale
despre filmul japonez.**

Cîteva dintre revelații:

- 80% din filmele japoneze sînt ecranizări;
- celelalte 20% sînt și ele mai mult adaptări și readaptări de succese comerciale;
- la Tokio, Fellini ar fi șomer...



Cînd, în 1951, la Mostra de la Veneția, criticii și spectatorii occidentali au descoperit cinematograful japonez, prin **Rashomon**, ideile lor despre «mesajele» venite de la Tokyo erau mai degrabă confuze. În general, se credea că subiectul lui **Rashomon** și alte opere analoage, vazute la scurt interval, au fost inspirate din legende populare sau culte nipone. Unii susțineau că inspirația ar veni de la poezia medievală, alții credeau că de la teatrul «Nô» și «Kabuki», în sfîrșit, unii vorbeau despre iscusita contopire a unor episoade din istoria milenară a Japoniei.

Îmi amintesc că atunci cînd, în 1958, a fost proiectată, tot la Veneția, **Legenda lui Narayama** de Keisuke Kinoshita, toți cei de față susțineau încîntați și emoționați că această poetică și tragică legendă reflectă un vechi obicei japonez al marilor orașe, în care spectrul foamei făcea pe vîrstnici să se sacrifice în favoarea noilor

generații. Se discuta serios dacă «Narayama» era din 1200 sau din 1300. Cu doi ani înainte, se văzuse **Harpa birmană** de Kon Ichikawa și, în admirația generală, se întrebaseră cu entuziasm cine era acel extraordinar scenarist care a imaginat o poveste atît de poetică.

Legende antice? Nici vorbă!

Această situație a durat aproape zece ani. Apoi totul s-a prăbușit brusc și a ieșit la iveală adevărul, datorat mai cu seamă unui autor american care a trăit mult timp în Japonia, Donald Richie. El i-a lăsat înmărmuriți pe occidentali. Era, de altfel, un adevăr pe care japonezii nu-l tănuiseră, dar ei se temeau să nu ridă, aflîndu-l, colegii de la Soare Apune. Înainte de toate, s-a aflat din cărțile lui Richie (apărute după 1959), că în cinematografia japoneză nu existau practici subiecte originale (ca să fie mai clar, Fellini ar fi șomer la Tokyo). În al doilea rînd, s-a aflat că acel fard poetic fermecător și puțin neliniștitor care apărea în

«filmele cu costume» era de fapt o invenție modernă, ba chiar contemporană. Legende antice? Nici măcar în vis. Secolul al cincisprezecelea? Ar fi fost același lucru dacă acțiunea s-ar fi întîmplat în 1900. «Nô» și «Kabuki»? Arareori aceste modalități teatrale sînt folosite în cinematograf. Lovitura a fost foarte dură. Dar lecția a servit pentru a demasca multe locuri comune și pentru a impulsiona studiarea serioasă a fenomenului cinematografic japonez.

Acum nimeni nu se mai miră să afle că **Rashomon** sau **Poarta lui Rashi** sînt inspirate de două povestiri ale lui Ryonusuke Akutagawa, «În pădure» și «**Rashomon**», scrise în 1915, chiar dacă acțiunea lor a fost plasată în epoca Heian (secolul IX—XII). Nu exista niciun precedent istorico-legendar. Akutagawa a inventat totul. **Narayama** a fost inspirat de un roman al lui Fukuzawa, acela care ține seama (dar numai atît, după cum vom vedea) de elemente «Kabuki». Legenda nu e nici din 1200, nici din 1300, nu e nici măcar o legendă cu baze istorice. E pur și simplu imaginară. Niciodată bătrînii, în niciun loc din Japonia, nu s-au sacrificat pentru comunitatea înfometată, niciodată n-au fost duși de rude pe marginea craterului vreunui vulcan care, mai devreme sau mai tîrziu, avea să izbucnească. Faptul că subiectul **Harpei birmane** era identic cu o povestire cu același titlu, scrisă în 1947 de un profesor, Michio Takeyama, de la Universitatea din Tokyo, a trecut la început neobservat. Nuvela a fost citită întîmplător de regizorul Ichikawa în 1950 și el a hotărît să facă un film după ea. Takeyama nu fusese în război, nici Ichikawa (n-a îmbrăcat uniformă nici măcar o zi) și **Harpa birmană** n-a fost filmat în Birmania, ci în apropiere de Tokyo. Poate părea o exagerare: dar adevărul este că Shoji Yasui, interpretul celebrului perso-





Femeia nisipurilor: pictură în mișcare

naj Mizushima, nu fusese nici el soldat și, mai rău, nu știa nici să cînte la harpă. Muzica nostalgică și sugestivă a operei, mai curînd un ecou al vechilor cîntece populare, a fost scrisă de un faimos compozitor modern, Akira Ifukube, autor al «Rapsodiei japoneze» și al «Pădurii din nord».

Nici Enjo (Conflagrație) tot de Kon Ichikawa, prezentat la Veneția în 1959, nu are legătură cu vreo legendă veche. Filmul se inspiră dintr-un fapt divers banal, desprins din zările anului 1950, cînd un călugăr tînăr dăduse foc, într-un acces de nebunie, veneratorului «pavilion de aur», un celebru

templu din Kyoto. Ziaristul și scriitorul Yukio Mishima a scris după această întîmplare un roman intitulat «Kinkakuji», transformat de Ichikawa într-un scenariu. Filmul n-a fost turnat pe fundalul adevăratului Kinkakuji, pentru că autoritățile religioase s-au împotrivit, într-un anume moment ele au interzis chiar să se turneze la Kyoto, încît a trebuit construită o machetă a templului.

A treia capodoperă a lui Ichikawa, **Focuri pe cîmpie** (Nobi), este și ea inspirată de un roman, «Ciudatul război al soldatului Tamura» al lui Shohei Oooka, scris cu puțin înainte de apariția filmului (1959).

Filmul n-a fost turnat în Filipine, acolo unde evenimentul a fost localizat, ci la Hakone, o localitate în provincia Kanagawa, la sud-vest de Tokyo, aproape de mare. (Mai lipsea să spun că autorul n-a luptat nici în Filipine, nici în altă parte)

Important este ca publicului să-i placă subiectul

Lucrurile stau la fel cu aproape toate filmele cinematografului japoneze. Ele sînt, în proporție de șaptezeci-optzeci la sută, inspirate de opere literare moderne, chiar contemporane. Relația dintre cinematograful și literatură se constituie de aceea într-un mod cu totul special, în sensul că numai literatura, în formele cele mai variate, alimentează cinematograful — și, în mod special, literatura contemporană. Cele douăzeci la sută subiecte originale nu sînt nici ele cu totul originale, pentru că într-un fel sau altul, autorii de subiecte și scenarii și-au exercitat fantezia

— Există
vreun film japonez
important
care
să nu fie legat
de literatură?
— Numai excepții
care
confirmă regula:
Cei șapte samurai,
Insula...

mai degrabă în adaptări și refaceri.

Să vedem de ce, în cinematograful japonez, numai literatura și mai ales literatura contemporană (de nivel înalt, scăzut sau mediu) furnizează subiecte pentru film. Înainte de toate, trebuie spus că, în ciuda aparențelor, cinematograful nipon e un cinematograful sărac, care trebuie să realizeze filme cu preț redus și să-și chibzuiească fiecare metru de peliculă. Japonia nu are, ca Italia, Franța sau Statele Unite o piață mondială gata să primească, în sute de mii de săli, filme italiene, franceze sau americane. Piața niponă este modestă în afara Japoniei. Chiar și în inte-

rior este o piață precară, pentru că aici se desfac mai întâi filmele americane. De aceea producătorii gândesc în termenii profitului pur. Nu există mecenati. Un Fellini n-ar termina la Tokyo nici măcar un scurt-metraj.

Cum producătorii niponi trebuie să-și asigure cîștigul, realizarea de subiecte originale este un prea mare risc, dacă ele depășesc o proporție de zece la sută. În schimb subiectele deja experimentate și mai ales bine cunoscute de public, permit exploatarea unei slăbiciuni psihologice tipic japoneze, poate fără pereche la un popor de peste o sută de milioane. Spectatorii în Japonia se duc să vadă un film tocmai pentru că îi cunosc subiectul, fiindcă au citit cartea după care filmul s-a inspirat. Prezența staturilor, originalitatea temei și așa mai departe sînt mai puțin importante.

În ceea ce privește literatura comercială, aceasta are forma ei de maximă circulație în Japonia, prin reviste și ziare. Un cotidian ca

«Asahi Shimbun» are un tiraj de cincisprezece milioane de exemplare, absolut de neconceput în Occident. Revistele, foile comprimate și marile cotidiene publică fascicule-supliment scrise de romancierii cunoscuți. Romanele-foileton, dispărute cam de un secol în Occident, au o înflorire formidabilă în țara dela Soare-Răsare. A face un film după o astfel de povestire din «suplimentul literar» e un mod sigur de a realiza o operă bine primită de public. Producătorii nu lasă să le scape o asemenea ocazie. Cele mai populare dintre aceste romane — adesea foarte proaste — au cunoscut zeci sau sute de versiuni cinematografice. Evident, depinde de abilitatea autorului și a scenaristului să improspăteze aceste «remake»-uri, dezvoltînd unele aspecte, omițînd altele și așa mai departe. Important este ca publicul să cunoască subiectul, în linii generale, să-i placă și să nu-și bată capul cu prea multe complicații.

Un «best-seller» al lui Eiji Yoshi-

kawa, «Musashi Miyamoto», publicat în 1940, a fost ecranizat imediat de trei case producătoare, iar pînă azi a fost reluat în cel puțin o jumătate de duzină de ecranizări. Nu arareori se întîmplă că nici nu se termină publicarea în fascicule a unui roman și el este gata ecranizat. Aproape de necrezut — și totuși foarte adevărat — este cazul «Poveștii lui Heikē», tot de Yoshikawa, care continua să apară în ziare pe cînd circulau deja patru ecranizări ale sale. Una dintre dramele populare cele mai exploatare de cinematograful japonez e «Revanșa lui Yuki-no-jo», ecranizată de cel puțin zece ori, spre entuziasmul publicului.

Dincolo de preferința spectatorilor japonezi de a vedea opere inspirate după subiecte cunoscute, cantitatea enormă de adaptări literare se datorează operativității și costului lor scăzut. Trebuie să ținem seama că în Japonia scenaristul nu dispune decît de două săptămîni pentru scrierea unui de-



Sanjuro: prototipul de geniu al unui leit-motiv nesfîrșit



cupaj. Numai scenariștilor și regizorilor consacrați li se acordă, în mod excepțional, mai mult timp. În orice caz, toți sînt plătiți puțin. Asta nu înseamnă că scenariștii profesioniști sînt puțini (aproximativ o sută). Meseria e considerată foarte grea, pentru că bieții scenariști n-au timp nici măcar să-și corecteze textul, iar filmele încep să fie adesea turnate după un scenariu incomplet sau provizoriu. În fața acestor piedici, nu e de mirare că un regizor, pentru a face film, recurge, fără să se gîndească prea mult, la literatura de succes. Dealtfel autorii de «best-seller»-uri sînt cooptați în consiliile de direcție ale caselor producătoare, cărora de fapt le asigură producția.

Literatura de serie și literatura de calitate

Pînă acum am vorbit de literatura de serie, dar lucrurile stau la fel și pentru «jubun-gaku», adică literatura de calitate, contemporană. Pînă la al doilea război mondial, se recurgea la «jubun-gaku» foarte rar, dar după război «jubun-gaku» a devenit o adevărată mișcare cinematografică, obținînd succese artistice și de casă.

O altă greșală, în care au căzut în trecut criticii și cercetătorii occidentali, este aceea de a fi crezut că, în cinematografia japoneză, se fac ecranizări după piese de teatru. Această convingere s-a născut probabil din pricină că teatrul japonez se bazează pe două genuri («Nô și Kabuki») care, prin sugestivitatea lor, au frapat pe străini. Aceste presupuse adaptări se află numai în imaginația celor care cunosc cultura japoneză după ureche. În realitate, nici o operă «Nô» nu a fost vreodată transpusă pe ecran. Trebuie de altfel să spunem că azi puțini japonezi frecventează teatrul «Nô», marea lor majoritate știu că el există și atît. Se pot semna, într-adevăr, unele influențe ale teatrului «Nô» în filmele japoneze de nivel înalt, ca de exemplu *Tronul însîngerat* de Kurosawa, inspirat oarecum după «Macbeth», film în care machiajul actriței Isuzu Yamada (lady Macbeth), muzica, scena inițială a vrăjitoriei, amintesc de «Nô». Dar influența se limitează la atît.

Scăzută este și influența teatrului «Kabuki». Nici nu putea fi altfel, din pricina subiectelor sale cam lipsite de vlagă, a rostirii exagerate, a cîntecelor și dansurilor care se pretează prea puțin la o transpu-

nere cinematografică.

Unele elemente de «Kabuki» au fost utilizate în *Narayama* și în general în filmele cu costume. **Încăierarea Kabuki**, de pildă, are drept protagoniști spadasi, fiind tipică pentru tema celor «47 de vasali ronin». Cercetînd cu atenție, se pot totuși semna unele ale comediei «shimpa» în unele filme cu caracter sentimental. Influența majoră a teatrului japonez asupra cinematografului s-a rezumat însă la comedii «shingeki», bazate mai mult pe dialog decît pe acțiune și la «bunraku», adică teatrul de păpuși.

Cineva ar putea întreba dacă există un film japonez de oarecare importanță care să nu fie legat de literatură. Există totuși cîteva. E vorba, de exemplu, de **Puterea ascunsă** și **Cei șapte samurai** de Kurosawa, de **Insula** de Kaneto Shindo, elaborate după subiecte originale, semnate de Kurosawa, Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto. Dar, în rest, cele mai vestite filme nipone derivă din romane sau nuvele. Astfel, **Povestirile lunii palide după ploaie**, în regia lui Kenji Mizoguchi, este inspirat de două povestiri din culegerea omonimă a lui Ueda Akinari (1734—1801), scriitor a cărui operă constituie unul dintre izvoarele literare cele mai

King-Kong evadează: un remake după filmul occidental





Cei șapte samurai: unul dintre puținele scenarii originale

vechi ale cinematografului japonez. **Viața lui O-Haru, doamnă elegantă**, tot de Kenji Mizoguchi (1952), este inspirat de un roman de Ihara Sikaku, localizat în secolul al șaptesprezecelea. **Poarta infernului** (1953), al lui Teinosuke Kinugasa, e realizat după o poveste a lui Kan Kikuchi; Trilogia **Condiția umană** sau **Nici o dragoste n-a fost mai mare** (1959—1961) de Kobayashi este extrasă dintr-un roman al lui Jumpei Gomikawa; Oshima își realizează în general subiectele după scriitorii Yamana, Yamada și Takeda.

În fine, pentru a nu face prea plicticoasă această enumerare am mai cita numai **Harakiri** (al cărui titlu original este **Seppuka**), pe care Masaki Kobayashi l-a turnat în 1963 după o nuvelă de Yasuhiko Tachigaki.

Quasimodo japonez

Se știe apoi că o mare cantitate de filme nipone se bazează pe opere ale literaturii europene și

occidentale în general. Literatura rusă din secolul trecut se bucură de cele mai multe sufragii. Ar lua prea mult timp explicațiile, încît ne mărginim să semnalăm caracterul romantic al eroilor din romanele rusești, care atrage atît regi-zorii cît și publicul nipon.

Hakuchi al lui Kurosawa (1951) nu este altceva decît «Idiotul» lui Dostoievski (deși mai mult decît Dostoievski, a făcut senzație, în cinematograful japonez, Tolstoi, mai ales cu «Învierea»). De obicei, numele personajelor străine sînt schimbate (ca și ambianța și alte amănunte), în scopul adaptării lor la gustul nipon. În cazul **Învierii**, s-a făcut excepție și eroina Katiușa, a rămas Kachusha (sau Kakusha, după o a doua transcriere). Ba există chiar un gen întreg inspirat de **Învierea**, adică «Kakusha-mono», care a lansat un tip de filme în care eroina se sacrifică în mod nobil, printre rîuri de lacrimi. Prima versiune a **Învierii** a fost turnată în 1914 de Kiyomatsu Hosoyama. În 1947, Satsuo Yamamoto a turnat

o versiune **Război și pace (Senso to heiva)** și cîteva nuvele ale lui Turgheniev și-au găsit și ele locul în istoria cinematografului japonez. Gorki se bucură deasemenea de mult interes. Kurosawa a realizat în 1958 **Donzoko (Declasații)**, înainte ca Duvivier să fi ecranizat aceeași operă sub titlul **Spre viață**.

Teatrul și literatura germană au de asemenea o autoritate deosebită în cinematograful japonez. După «Hoții» de Schiller a făcut un film Tatsuyasu Osone, în 1955. Uchida realizează în 1956 o versiune adaptată a lui **Wilhelm Tell**. Gerhardt Hauptmann «domnește», cum s-ar spune, în imperiul Soarelui-Răsare.

Literatura franceză e și ea destul de amplu prezentată. În 1933, Mizoguchi regizează **Maria no Oyuki (Fecioara din Oyuki)** după celebrul «Bulgăre de seux» al lui Maupassant; Yamamoto face în același an **Denenkokya-gaku**, adică **Simfonia pastorală** de Gide și, aproa-





O contemporanitate cu iz de ev mediu...

geki» este conflictul «giri-ninjo», adică dintre datorie și sentiment. Exemplul clasic al acestui conflict este problema «ishoku-ippan», adică «un loc de găzduire peste noapte». Omul care acceptă această situație — în general un samurai rătăcitor — este de obicei implicat într-o dramă teribilă, pentru că trebuie să fie recunoscător gazdei sale. Se întâmplă însă dimineața că el trebuie să participe, în favoarea gazdei, la un atac împotriva celui mai bun prieten al său, împotriva fostului său stăpîn sau a unei rude apropiate și așa mai departe.

Un alt caz clasic este relația «oyabun-kobun», adică «șef și subaltern», în care unul din subalterni trebuie, în virtutea unei tragice fatalități, să se opună stăpînului său, angajîndu-se într-un conflict

pe în același timp, apare **Emmei-in no Shemushi (Clopotarul din Emmei-in)**, care nu e altceva decît o versiune a romanului «Nôtre Dame» de Victor Hugo, cu un Quasimodo devenit repede celebru în Japonia. Un alt erou, dintre cei mai populari în cinematograful japonez, este Shirano Benjiro, adică **Cyrano de Bergerac** al lui Rostand.

Cît despre literatura anglo-americană, nu mai e nevoie să amintim **Tronul însîngerat** al lui Kurosawa, adaptare liberă după «Macbeth» de Shakespeare (și alte drame shakespeariene au fost ecranizate de autori mai puțin cunoscuți). În 1924, Mizoguchi a regizat **Kiro-no Ninato (Portul ceței)** după «Anna Christie» de O'Neill (abia mai tîrziu Greta Garbo interpreta acest rol în regia lui Clarence Brown.) Chiar și ciclul Robin Hood a fost atacat: **Robin-Fosso-no-yume**, adică **Visul lui Robin Hood**.

Dar cinematograful japonez se inspiră nu numai din opere literare străine, ci și din filmele unor cineaști occidentali. **Femeia care atinge picioarele** de Ichikawa este turnat după **Partida în patru** de Lubitsch. Filmele **Roido-mono** preiau tipul comic al lui Harold Lloyd, iar ciclul **Monroe-mano** cultivă genul Marilyn Monroe.

Unde stă originalitatea?

Filmul nipon, prin structurile sale intime, indiferent de originea subiectului, s-ar putea împărți în «gin-daigeki», adică filmul-in-costume-cu-conținut-feudal, și «gendai-geki», adică filmul contemporan. Elementul principal al genului «gendai-

Dodes'ka-Den și afișul său semnat tot de regizor





**Neorealismul în Japonia
(Omul cu rieșă)**



Rashomon: filmul prin care europenii descopereau cineasta niponi

psihologic înspăimântător în care el se macină îndelung. O altă situație clasică este «migawari» sau «substituția de persoană», atât de dragă teatrului latin al lui Plaut și Terențiu.

Înainte de război, «gendai-geki», cu subiecte din evul mediu, reprezenta aproximativ cincizeci la sută din producția japoneză. Astăzi, el ocupă numai un sfert din producție, cu tendințe de diminuare în fața genului contemporan «gendai-geki».

Filmele cu subiecte moderne sînt și ele de mai multe categorii. Există ciclul «haha-mono», adică «filmul despre mamă» cu caracter de dramă familială, în care mama suferă pentru soț și pentru fii. «Filmul despre soții» («tsuma-mono») este un alt gen foarte des abordat: soția

încearcă să-și descopere personalitatea și să și-o apere.

Totuși «tsuma-mono» nu se termină cu o tragedie: cei doi soți își dau seama, după multe peripeții, că se iubesc încă, spre bucuria publicului. De evidențiat este faptul că, atunci cînd filmul despre mamă se unește cu acela despre soți, ia naștere un nou subgen: «O-Namida chodai-eiga», adică «plîngeți, vă rog». Se înmulțesc de asemenea filmele despre gheșe.

Raporturile familiale, care domină în «gendai-geki», apar și în alte specii, ca «hi-geki» («comedie tristă»), în filmele cu gangsteri, în filmele despre funcționari, ș.a.m.d.

În fine, pentru a completa această analiză, merită să amintim genul «haiku», adică filmul liric, dedicat

exclusiv naturii. Imaginile sînt statice, sonorul este cvasi absent, în încadratură se văd ape, lacuri, fluvii, schimbări de anotimpuri. Tipice pentru acest subgen sînt **Primăvara tîrzie** (1949) al lui Ozu, **Vara tîrzie** (1951) și **După amiază de toamnă** (1962) tot de Ozu. Există și filme inspirate numai de ploaie sau de iarnă. Opere foarte plicticoase pentru un occidental, dar în fața cărora publicul nipon se extaziază. Iată o altă, dintre atît de numeroasele fațete ale cinematografului de la Soare-Răsare, a cărei complexitate e mult superioară față de ceea ce se cunoaște de obicei în lumea de la Soare-Apune.

Angelo SOLMI



Realitate posibil și impo

Participanți la colocviu:

D.I. Suchianu

Născut în 1895. Profesor universitar, scriitor, critic de artă. Și-a luat doctoratul la Universitatea din Paris. Cunoaște 6 limbi străine: latina, franceza, engleza, italiana, germana, spaniola. Debută cu cronici de film în 1936, la **Adevărul literar și artistic**, continuându-și această activitate în revistele **Cinema**, **Viața românească**, **Contemporanul**, **România literară** ș.a. Autor de cărți: **Curs de cinematograf**, **Marlene Dietrich**, **Erich von Stroheim**, **Vedetele de odinioară**, **Cinematograful, acest necunoscut**, **Filme de neuitat**, **Metamorfoze cinematografice**. În anul 1974 primește Premiul de critică al ACIN, iar în 1975, Premiul de critică al Uniunii cineaștilor sovietici.



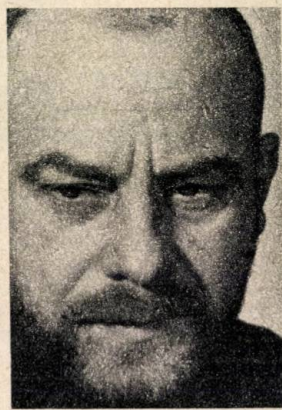
Ion Popescu Gopo

Născut în 1923. Absolvent al Academiei de arte plastice din București. Desene animate premiate la festivaluri naționale și internaționale: **Scurtă istorie** (Palme d'Or la Cannes), **Șapte arte** (Marile premii la Tours), **Homo sapiens** (Golden Gate la San Francisco) ș.a.m.d. Filme de ficțiune: **S-a furat o bombă** — Diplomă de merit la Edinburg — 1962, Premiul III la Salonul — 1962, **Pași spre lună** — Diplomă și Statueta Mascherini-Triesse — 1964, Premiul pentru regie la Mamaia — 1964, **De-aș fi Harap Alb** — Premiul pentru regie la Moscova — 1965, Premiul special al juriului la Mamaia — 1965 și altele. Președinte al ACIN, vicepreședinte al Asociației internaționale a filmului de animație — ASIFA. Artist Emerit, Laureat al Premiului de Stat.



Andrei Blaier

Născut în 1933, absolvent al Institutului de artă teatrală și cinematografică din București în 1956, realizează, în calitate de regizor și uneori de scenarist, peste 30 de filme de lung și scurt metraj: **Diminețile unui băiat cuminte**, **Apoi s-a născut legenda**, **Pădurea pierdută**, **Ilustrate cu flori de cîmp**, **Cireșarii** (serial TV), **Prin cenușa imperiului**, **Racheta de argint**, **Acest joc numit rugby**, **Vinovații să răspundă**, **Universitatea românească**, **O cursă neobișnuită**, **Constructorul**, ș.a. Alte activități: spectacolul «**Privește înapoi cu minie**» de John Osborne, la Teatrul Bulandra; «**Discurs pentru o floare**» de Paul Everac și «**Autostop**» de Iosif Naghiu la televiziune. Consilier al cinecluburilor din București.



Reporter: Cu toții sîntem de acord că imaginea vieții în filmul artistic nu este o simplă fotografiere a realității. Totuși, uneori chiar din partea unor intelectuali de autoritate, filmul e acuzat de «tehnicism», motiv pentru care i se refuză calitatea de Artă cu A mare, i se neagă dreptul de a sta alături și la același nivel cu literatura și celelalte arte tradiționale. Iată de ce vă propunem să discutăm despre raportul dintre realitate și fantezie, dintre tehnică și artă, în lumea ecranului.

Punctul nevralgic al discuției

Andrei Blaier: Într-adevăr, dacă este să vorbim despre ceea ce legitimează în chip esențial filmul ca artă, cred că ați sesizat punctul nevralgic al discuției. Adevărul de viață nu se împlinește în act artistic decît prin invenție. Aceasta e cea care ridică realitatea la rangul de eveniment,

si fantezie, sibil în lumea ecranului

Florian Potra

Născut în 1925. Licențiat al Facultății de litere de la Universitatea din Roma; în anul 1973 și-a susținut doctoratul la Universitatea din București cu teza «Specificul național în arta filmului» ● Colaborator al cunoscutelor periodice «Secolul 20», «Contemporanul», «Cinema», «Steaua» și altele, traducător din Goldoni, Pirandello, De Filippo, V. Pratinoti etc., în ultimii ani i-au apărut în volum traduceri: Guido Aristarco — «Cinematografia ca artă» (1965); Italo Svevo — «Senilitate» (1973) ● Din bibliografia lucrărilor proprii, menționăm volumele: «Experiență și speranță» (1968) și «O voce din off» (1973) ● La Roma are sub tipar traducerea romanului «Craii de Curtea Veche» de Mateiu Caragiale.



descoperind în spatele «feliei de viață» semnificațiile, caracterele și relațiile dintre ele, adică miracolul existenței. Trecând din realitatea vieții în realitatea fanteziei (unde adevărul nu mai are valoare doar prin documentele ce-l justifică), artistul creează o altă lume, nouă, care nu mai e a realității știute, consemnate, și nici exclusiv a închipuirii sale, ci

este în același timp a amândorura. Toate acestea sînt valabile și în cazul filmului. Dar să vedem cum.

D.I. Suchianu: Dacă vorbim de percepție filmică, trebuie, cred, să nu uităm că ecranul, grație trucajelor care au desființat noțiunea de imposibil, oferă nu numai trecerea de la real la imaginar și viceversa, dar și fuziunea lor. Percepție și închipuire devin sinonime, desemnînd lucruri identice. Aceasta l-a făcut pe Coc-teau să spună că cinematograful e totdeauna realist, căci plămăuirile cele mai fantastice noi le vedem cu ochii, exact așa cum luăm, prin simțuri, cunoștința de prezența unui scaun.

Această punere pe plan de egalitate a realului cu irealul, azi nu mai e «la modă»: pare ceva timid, sărac, puțin. Imaginarul e actualmente socotit de unii ca mult mai important decît datul real. Dar imaginarul nu e ireal ci, cum spuneai, supra-real, adică plus-quam-real! Este realitatea «latentă» aflată îndărătul realităților patente. Artă ar avea ca principal mesaj să smulgă vălul, să ne facă să citim ce scrie în adîncul lucrurilor. Iar printre arte, cinematograful ar fi cel mai capabil de această vrăjitorie. «Imposibilul», așa-zisul imposibil, este numai o fațetă a imaginarului despre care vorbeam, a plus-quam-realului. Cultivarea imposibilului în film înseamnă, de fapt, nu a demonstra imposibilul ci, dimpotrivă, a demonstra că totul se poate în această lume (și în oricare alta). Nimic nu este imposibil; în realitate, singurul lucru imposibil este să crezi că ceva poate fi, la nesfîrșit, imposibil. Imposibilul se retrage pe măsură ce înaintăm mai curajos în profunzimile cunoașterii.

Vaca lui Miron și minunile ecranului

Florian Potra: Într-o scurtă scriere, veritabilă bijuterie eseistică intitulată «Poezia filmului sau rolul imaginației», criticul italian Umberto Barbaro reia, în folosul cinematografului, vechea discuție asupra artei ca *mimesis*, și citează binecunoscuta pildă cu vaca lui Miron, sculptată cu atîta adevăr, încît păstorul înșelat încerca s-o mîne înapoi în cireadă, sunînd din corn. El citează deasemenea întrecerea dintre pictorii Zeuxis și Parrhasios, cîștigată de acesta din urmă, deoarece a reușit să amăgească nu numai vră-

biile — care zburau spre tabloul său cu cireșe, să le ciugulească — ci și pe propriul său rival, care-i ceru să dea la o parte perdeaua, de fapt pictată, ce pasămite li acoperea tabloul. În compensație, și simetric față de asemenea anecdote tradiționale, eseistul propune o întîmplare mai nouă, extraordinară, privind filmul: scena prelatei din **Cruceașorul Potemkin**. Acoperirea marinarilor răzvrățiți cu prelate n-ar fi avut loc în realitatea istorică din 1905, dar situația și acțiunea din capodopera lui Eisenstein au apărut atît de firești, încît înșiși matrozii care participaseră la revoltă, văzînd filmul, au jurat că episodul avusese loc aievea, că trebuia considerat mai mult decît real: plus-quam-real, cum spune D.I. Suchianu. Evident, nu în rezumarea unor astfel de anecdote stă valoarea eseului lui Barbaro, ci în străluminata concluzie la care ajunge, și anume în echivalarea descoperirii elementului tipic al unei realități cu necesitatea artistică a invenției, a imaginației, a fanteziei. Ideea e deosebit de prețioasă, deoarece rețază, din rădăcini, orice tentație de a identifica naturalismul-reproducere pedestră, cu realismul-transfigurare artistică.

Reporter: Pentru că ați amintit de eseul lui Barbaro, mă gîndesc la o altă modalitate de abordare a realității, prin intermediul filmului, modalitate care a căpătat denumirea de «ciné-vérité» sau «cinema direct», adică filmul realizat fără intermedierea fabulației, a actorilor sau a decorurilor construite. «Camera vie», devenită portabilă, ușoară și silențioasă, înregistrează evenimentele fără mizanscenă, fără trucaje. S-ar putea presupune că acest fel de a face film ar deține autoritatea absolută a adevărului.

Andrei Blaier: Nimeni nu deține autoritatea absolută a adevărului. Doi oameni văd diferit același fapt de viață. Ciné-vérité-ul, după părerea mea, e o tendință în cinematograful pe urma căreia au avut de cîștigat mijloacele cauzei și mai puțin cauza însăși. Autorii de filme realizate «pe viu» se ascund de obicei în spatele obiectivității... obiectivului aparatului de filmat. Mai tîrziu, la montaj, ei selectează însă materialul,



Il organizează după o anume structură, de cele mai multe ori prestabilită. Însăși alăturarea contrapunctică a fragmentelor «obiective» transfigurează realitatea nudă, îi dă altă dimensiune. Fantezia operează și în acest caz, influențând relațiile dintre fapte, sugerând caractere, cîteodată complet diferite de cele ale oamenilor reali, surprinși în viață. În filmele mele, folosesc și eu cîteodată modalitatea filmării cu aparatul ascuns. Pentru **Ilustrate cu flori de cîmp**, bunăoară, am pornit de la un fapt divers, comunicat într-un ziar. Dar am folosit numai prilejul întâmplării reale, pentru a realiza o secțiune într-o zonă a realității, pe care a trebuit s-o «inventez», smulgînd-o din realitatea cunoscută și trăită de mine. În jurul faptului divers (era vorba de o acțiune împotriva legii prin care se ajunge la crimă), am construit un mic tablou de moravuri, adăugînd personaje, legîndu-le pe toate într-o poveste cu o anume tensiune, urmărind să condamnez indiferența, lipsa de răspundere, egoismul, lasitatea. Acesta era adevărul meu, adevărul ideilor mele, al demonstrației pe care voiam s-o fac. Să nu confundăm deci adevărul cu autenticitatea elementară a faptelor. Personajele realității «de fapt divers» erau, în cazul relatat de mine, insuficient de interesante, argumentele lor erau sărace în semnificații, muștrările lor de conștiință, problemele lor, în general — ca și inexistente. Aveam nevoie, în consecință, de personaje noi, prin care să luminez și alte zone umane, pentru a descifra gravitatea faptelor, dincolo de delictul propriu-zis. Astfel am creat un personaj nou, interpretat de Dan Nuțu, personaj care urma să descopere, odată cu spectatorii, lumea din jurul lui, un întreg noian de intrigi, care îi inspiră sentimentul vinovăției și convingerea că nu se poate elibera din această stare, decît prin asumarea răspunderii.

Epopeea lui Gilgamesh și gagul modern

Ion Popescu Gopo: Dacă vorbim de experiențe personale, permiteți-mi să mă întorc puțin la fantastic. Eu, cum știți, fac filme fantastice. Făcîndu-le, merg înainte pe un drum început în artă de cînd e lumea. Puterea de a fantaza, de a construi o lume fantastică, a fost întotdeauna un atribut al minții omului. Cu trei mii de ani înaintea erei noastre, această putere a creat epopeea lui Gilgamesh — cel mai vechi basm al umanității. De atunci, în acest domeniu, lucrurile nu s-au schimbat prea mult. Toate basmele, toate creațiile fantastice care i-au urmat comportă același continuu amestec de concepte, de imagini reale, cu plămînuiri ireale. Ce este important aici? Important este că amestecul de real cu ireal, caracteristic fantasticului, se face pentru afirmarea realului, pentru potențarea lui, pentru descoperirea esențelor lui. De aceea, cred că fantasticul a



Actori pentru o comedie... fantastică!
(Stela Popescu și Ștefan Tăpălagă în *Elixirul tinereții*)

foșt și rămîne un teritoriu deosebit de fecund pentru artă.

Pentru mine, pentru arta mea, «fantastic» este tușul lichid ce dă formă și mișcare unor personaje simbolice, ce desfășoară istorii, imposibile în viața de toate zilele, dar care își au rădăcini adînci în această viață. Istoriile pe care eu le fac să trăiască în chip de desene animate. Dar și mai fascinant pentru mine este un domeniu de film pe care l-aș numi «fantasticul fantasticului»: el începe acolo unde încerc să fac cu oameni reali și imagini reale ceea ce pare posibil numai cu desenul animat. De aici și stăruința mea de a găsi noi modalități de expresie în filmul interpretat în decoruri reale. Un exemplu: în *S-a furat o bombă* (1961), film cu actori, în care timp de 80 de minute, cît durează proiecția, nu se pronunță nici un cuvînt, am folosit un mare număr de gaguri specifice desenului animat. Iată unul: șeful gangsterilor decide uciderea unui trădător... Scoate gloanțele din pistolul său, le lasă să cadă într-un pahar — ca niște cuburi de gheață — peste care toarnă whisky — și oferă paharul trădătorului, obligîndu-l să bea. Trădătorul timorat bea whisky-ul cu gloanțe cu tot, șeful gangsterilor împunge cu degetul arătător burtă nefericitului condam-

nat și se aud detunăturile gloanțelor.

Reporter: Ne amintim secvența, cum ne amintim și de seria cunoscutelor dumneavoastră desene animate. Ele au fost apreciate tocmai pentru logica internă a imaginii fantastice, a cărei funcție simbolică este totdeauna implicată, niciodată «a-dăgută». Și a mai fost apreciată legătura dintre imaginile dumneavoastră fantastice și actualitatea «la zi» a evenimentelor.

Ion Popescu Gopo: Da, într-adevăr. Întotdeauna, filmele mele au fost «la zi» cu evenimentele, deși păreau — și erau! — fantezii. **S-a furat o bombă** era povestea unei bombe atomice furate și rătăcite în minile unui biet vagabond care cerșea, în timp ce purta cu el spaima lumii. În 1961, cînd a apărut filmul, întregul glob protesta contra experiențelor nucleare... În 1963, lucram la un alt film fantastic. Se numea **Pași spre lună** și descria aventurile unui cetățean al anului 2000 ce călătorea în străfundurile creierului uman pentru a-și reaminti eforturile dintotdeauna ale omului de a zbura spre astrul nopții. Armstrong urma să se plimbe pe lună în 1969... Filmul **Faust XX** relua povestea lui Marlowe și Goethe și spunea că se

poate întineri cu ajutorul grefelor; curînd avea să intre în scenă doctorul Barnard. **De-aș fi Harap Alb** mi-a fost inspirat de basmul clasic românesc, scris în 1880 de Ion Creangă în care un rol esențial îl joacă relația omului cu stihiiile, cu energiile naturii, cu sursele ei. Mi se pare că și problema energiilor, a surselor de energie e actuală, nu-i așa? Sint în plin lucru la cel de-al șaselea film fantastic al meu. Se intitulează **Povestea dragostei...** Am luat o poveste scrisă acum o sută de ani tot de Ion Creangă — autorul meu preferat — și am început să caut pentru ea imagini de film. În câteva cuvinte, este povestea unor bătrîni care cresc, ca pe copilul lor, un... purcel. Acest purcel se dovedește a avea însă puteri supranaturale și, fiind în stare să construiască într-o singură noaptea un pod de aur, o capătă de soție pe fiica împăratului. Doar noaptea porcul fermecat își leapădă pielea și apare ca Făt-Frumos. Geloase, surorile fetei de împărat o sfătuiesc pe mireasă să ardă pielea de porc, ceea ce ea și face. Atunci Făt-Frumos dispăre și fata pornește să-l caute, ajungînd dincolo de «capătul lumii», în cosmosul necunoscut de oameni. La prima citire, povestea e un simplu basm pentru copii; dar este suficient să ne imaginăm «pielea de porc» ca pe un

costum de cosmonaut, pentru ca întreaga poveste să capete cu totul alte sensuri...

Eleganta fantază a lui Mateiu Caragiale

Florian Potra: Pornind de la pleoara și exemplele pe care ni le-a dat Ion Popescu Gopo, din propria-i creație, mi-aș permite să extind, într-un fel, discuția la filmul românesc în ansamblul său. E interesant de observat că, încă din epoca mută, cineștii noștri au căutat — așa zice, în parte, instinctiv, spontan; în parte velleitar — ficțiunea, povestea născocită. O redusă apetență pentru «documentarism», printre altele, a făcut să se dea mereu preferință unei narativități ce respingea reconstituirea și afirma dreptul fanteziei-imaginație. Aceasta, în liniile mari, de structură ale povestirii. Tratarea filmică propriu-zisă oscila totuși între o viziune «verosimilistă» și una idilică, populist-manieristă, care denunța slaba energie culturală și industrială a începuturilor. Dacă în România interbelică ar fi existat o mai încheată bază materială și financiară, precum și o mai importantă viață cinematografică, am fi fost martorii, aproape sigur — ca orientare specifică, paralelă cu expre-

sionismul german (la care am contribuit de altfel prin Lupu Pick) — la nașterea unei școli cinematografice în care s-ar fi revărsat poate suvoitul avangardei (să nu uităm că Tristan Tzara era de pe meleaguri moldave) și eleganta fantază a lui Mateiu Caragiale din «Craii de Curte Veche». Dar o astfel de ipoteză nu s-a adevărit și nici nu se putea adevăra, istoricește. În mod organic, însă, de la naiva, rudimentară imaginație publicitară din **Lache în harem** sau de la aceea elaborată din **Năbădăile Cleopatrei**, filmul autohton s-a dezvoltat din toate punctele de vedere, oferind lucrări, dacă nu de deplină maturitate, în orice caz, de oarecare consistență. Fantezia-imaginație e prezentă în filmografia contemporană, fie din unghiul exprimat, în cadrul discuției noastre, de Andrei Blaier — ca revelator al cotidianului semnificativ, de fapt ca necesitate artistică a dezvăluirii și definirii zonei tipicului, fie din unghiul lui Gopo — ca fantastic = teritoriu de manifestare a artei. Și fiindcă din opera lui Gopo — reprezentativă, ce-i drept, pentru argumentele temei de față — s-a citat deja din abundență, poate că e oportun să lărgim și să îmbogățim aria exemplificărilor, aducînd în cau-



Numai imaginația poate cuprinde infinitatea destinelor individuale (Prin cenușa imperiului)



D.I. Suchianu:

**Nimic nu este
în realitate
imposibil.
Singurul lucru
imposibil este
să crezi că ceva
poate fi, la nesfârșit,
imposibil**

●
Ion Popescu Gopo:

**Filmul desfășoară
istorii imposibile
în viața
de toate zilele,
dar care își au
rădăcini adânci
în această viață**

●
Andrei Blaier:

**Adevărul de viață
nu se împlinește
în act artistic
decît prin invenție.
Aceasta descoperă
în spatele
«feliei de viață»
miracolul existenței**

●
Florian Potra:

**Filmul fantastic
românesc
nu își deschide arcul
spre angoasa
de tip horror,
nici spre
exacerbarea
violentei
sau a catastrofei.
El tinde
spre țărnul poeziei**

ză activitatea unor regizori ca Elisabeta Bostan și Geo Saizescu, în planul fantasticului mai mult sau mai puțin «pur», și ca Mircea Verolui și Gheorghe Naghi, în planul unui mai actual «science-fiction». Reîviind pentru ecran străvechiul mit al «tineretului fără bătrînețe» — acesta e și titlul filmului, după basmul «Tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte». Elisabeta Bostan se menține în atmosfera și aura tradiției literare, culte și populare, imprimînd totodată figurilor o notă aparte de delicată sugestie contemporană, care sporește prospețimea, permanența mesajului: o omenire trăind continuu tinerete, amînnînd senilitatea, luptînd cu succes împotriva deteriorantei lucrări a timpului. Rapelul, în chele modernă, al acestui basm clasic îl constituie **Elixirul tineretului** de Gheorghe Naghi, unde secretul longevității, mai mult, al întineririi, rezidă în cercetările de geriatrie. Căptușeala umană a «cazului» din acest film fantastic e asigurată, paradoxal, tocmai de caracterul deocamdată tranzitoriu al efectului și eficienței miraculoasei «pastile albastre» a tineretului, eroii redevenind bătrîni după ce au trăit cîteva zile, dar efectiv, visul unei întoarceri la tinerete. O situație analogă se află în centrul filmului **Hyperion** de Mircea Verolui, unde mitul tineretului e îmbinat, polemic, cu acela «luciferic», romantic, al imobilismului, al «inumanității» — depășite — a nemuririi. Cu **Păcală** al lui Geo Saizescu ne întoarcem iar în plină tradiție populară: fantezia umoristică a personajului central (un fel de Nastratin) se împletește cu elemen-

te de un simbolism miraculos sau de **nonsens** ruralizant, începînd cu nașterea întîrziată a lui Păcală și terminînd cu lupta lui, diversificată, împotriva «prostiei omeniești». Totul miuit într-o baie de culori lucitoare, calde și de forme cînd arhaice, cînd anacronice.

Oricare ar fi însă sursa fanteziei în filmele românești, trăsătura comună a acestora e constituită de o evidentă dimensiune sau «grosime» umană, măsură fundamentală a tuturor viziunilor imaginativ-creative: așa se explică de ce, chiar dacă pe de o parte, nu ating culmile capodoperei, filmele despre care vorbim nici nu coboară, pe de altă parte, în arbitrar, în factice, în artificialitatea teribilistă. Filmul fantastic românesc nu își deschide arcul nici spre angoasa de tip **horror** (de lux sau nu!), nici spre exacerbarea violenței sau a ficțiunii «catastrofice». Dimpotrivă, cineaștii români tind să ajungă, prin fantezia-imaginație, la țărnul poeziei. Poate n-au ajuns încă, dar direcția lor de navigare e aceasta, cea bună, sub cerul înstelat al omeniei autentice.

Reporter: Dacă «extrapolăm» discuția noastră despre realitate și fantezie în cinematograf, la raportul film-literatură, cred că ar fi interesant să vedem, în încheiere, care sînt relațiile dintre cuvînt și imagine în film?

O crimă în larg

D.I. Suchianu: În anul cînd apărea filmul vorbitor, eu afirmasem

**Adevărul nu se află, totuși, în ceașca de cafea
(Eliza Petrărescu și Draga Olteanu-Matei în Ilustrate...)**





Tehnica cinematografică în slujba fanteziei cineastilor
(Sebastian Papaiani și Mariella Petrescu în Păcală)

categoric că această artă nu poate supraviețui decât dacă-și păstrează structura de film mut. Iată însă că tot eu, într-una din cărțile mele, descopăr vreo patruzeci de funcții ale cuvintului în cinematograful. Țin însă să declar două lucruri: că nu există aici nici o contradicție și, mai ales, că am rămas neclintit la vechea mea părere. Ca probă, în amintita carte, afirmam necontenit că, chiar atunci când cutare frază, cutare replică are un rol important în frumusețea poveștii filmelor, cuvântul rămâne factor secundar, elementul principal fiind tot imaginea vizuală. În acest scop, vreau să semnaliez un caz senzațional, un film unde cuvântul realizează o uimitoare performanță, unde el e folosit cum nici în roman, nici în teatru, nici în poezie el n-ar putea fi folosit, și unde totuși, el, cuvântul, și-ar pierde orice valoare dacă n-ar fi sprijinit, ba mai mult, condiționat, sută-n sută de imagine. Filmul se numește **O crimă în larg**. În largul mării, pe un vapor, poliția anchetează. Fiecare membru al echipei spune ce știe. Auzim vorbe și,

simultan, pe ecran vedem, în imagini, evenimentele relatate de cel anchetat. Sînt imaginile pe care el le evocă în mintea lui, în memoria lui, ca să fie sigur că nu omite nimic, că nu inventează nimic, pînă nu mai coincid cu vorbele spuse. Nu se mai potrivește. Una auzim, alta vedem. Este o prezentare cum numai cinematograful o poate realiza. Ceva mai mult: în roman, în teatru și chiar în general, în viața reală, nu putem niciodată ști, pe loc, dacă cineva minte sau spune adevărul. Căzul filmului nostru este un caz rarissim. Iată, veți zice, ce important poate fi cuvântul în film. Iată cum el poate obține ceea ce nici o altă artă n-ar putea realiza! Ei bine, această victorie depinde sută la sută de imagine. Fără defilarea imaginii vizuale, cuvintele ar avea o valoare nulă. Și asta tocmai cînd cuvântul e gata să realizeze o performanță artistică unică, senzațională!

Ca să nu mai lungim vorba, filmul mut de altădată conținea și el cuvinte, ba încă aproape numai cuvinte importante. Așa-zisele inserturi tipărite interveneau mai ales în mo-

mentele decisive ale poveștii. Dar întotdeauna elementul principal rămînea imaginea. Regulă care, și azi, a rămas egal de valabilă. Vreți să știți cine a găsit formula cea mai fericită a situației? Este marele Renoir. El (ca și Eisenstein, ca și René Clair, ca și Pudovkin, ca și Chaplin, ca și Aleksandrov, ca și subsemnatul) după ce s-a îngrozit oîndindu-se la «catastrofele primejdii» ale filmului vorbitor, a spus că «finalement nous nous sommes mis, avec du parlant, à faire du muet», adică: cu ajutorul vorbitorului ne-am căznit să facem mai departe film mut.

Reporter: Și au și reușit să facă. În acest sens, colocviul nostru de acum este doar o parte dintr-o «convorbire» care seduce, de multă vreme, pe toate meridianele. Convorbire care va dura — probabil — la infinit. Principiul este că, între timp, se fac și filme, care uneori confirmă ce au spus vorbitorii. Vă mulțumim.

Colocviu realizat de
Melania CHIRIACESCU



Regizorul P.Q. și „baza literară“



Regizorul P.Q. este un ambițios. A debutat cu un film de scurtmetraj care, la cererea expresă a beneficiarului, ministrul de resort,

a fost concentrat, finalmente, de la cincizeci de minute (despre îndrăzneala și inefabilul zborului) la opt minute (despre ceea ce de fapt se solicitase), filmul căpătând cu această ocazie și un titlu mai adecvat: «Musca — cărașu al microbilor». În locul titlului pus de regizor «Zbor periculos». Pelicula a fost prezentată și la un festival de luptă împotriva insectelor și a primit o frumoasă diplomă de participare, echivalând cu un premiu. Întrucât, după exemplul Festivalului de la Veneția, nu s-au mai acordat premii. În cariera regizorală a lui P.Q., a urmat un alt scurt metraj, de patruzeci și cinci de secunde și câteva sutimi, a cărui idee fundamentală poate fi formulată, simplificând inevitabil, astfel: drumul vieții este complicat și fatalmente supus erorilor, unica soluție de a dobândi o certitudine în labirintul întunecos al existenței fiind o asigurare avantajoasă la ADAS.

Incurajat de marele succes al acestui film, difuzat de cîte patru ori pe zi, timp de șase luni, pe toate canalele televiziunii noastre, P.Q. s-a decis într-o dimineață să asalteze filmul de lung-metraj.

În cinematografie, decizia poate fi luată într-o dimineață, dar punerea ei în aplicare necesită mai mult timp. Doi ani, P.Q. a propus diverse scenarii. Mai întâi, un scenariu despre drama unui ciclist care face o pană de cauciuc înainte de a ajunge al șaselea la finis. Autorii scenariului: un ciclist și un cîntăreț de muzică ușoară, acesta din urmă pregătit sufletește și intelectualmente să compună și muzica pentru viitorul film. Scenariul n-a fost agreat, întrucît «pedala excesiv pe detalii tehnice». Următorul scenariu, scris de o doamnă în vîrstă, cîștigătoare, în urmă cu vreo șaiszeci de ani, a concursului de «copii frumoși și sănătoși» inițiat de revista «Trup și suflet», relata cu multă participare afectivă dragostea unei eleve pentru profesorul de religie. Scenariul a fost respins ca neavînd «o viziune cinematografică contemporană». Al treilea scenariu, compus de autorul unei plachete de versuri aflată de doi ani în pregătire, descria frămîntările interioare ale unui arhitect bolnav de gastrită. I s-a reproșat «lipsa de spectaculos». Au urmat scenarii de toate felurile, scrise de scenariști de toate vîrstele,



dar toate au fost întimpinate cu observații grave, începînd cu necunoașterea legilor filmului și terminînd cu necunoașterea legilor gramaticii.

Ambițios, cum spuneam, regizorul P.Q. nu s-a descurajat. Știa el ce știa. Încă de pe vremea cînd demonstrase că orice problemă existențială se poate rezolva printr-o asigurare. Eșecurile întimpinate l-au convins că vina era exclusiv a scenariilor și, mai precis, a scenariștilor. Și a hotărît să-și scrie scenariile cu mîna proprie. O mîna care poate ține, la nevoie, un aparat de filmat (își filmase, din lipsă de actori disponibili, propria mîna ca pe o mîna a Destinului), nu va putea ține un biet pix? Bietului pix nu-i trecea însă prin cap nici o idee mai de doamne-ajută. (Era un pix cu capul pătrat).

Scenariul cu motociclistul care făcea pană de cauciuc înainte de a ajunge primul la finis a fost considerat ca fiind lipsit de substanță. Scenariul cu eleva care se îndrăgostește de profesorul de naturale a fost socotit needucativ. Zbuciumul lăuntric al unui arhitect bolnav de colită a fost etichetat drept psihologizant. În disperare de cauză, pixul a compus un scenariu pentru copii, în care eroul înțelege, după o seamă de peripeții, rolul nefast al muștelor purtătoare de microbi și începe să le stîrpească. I s-a reproșat excesul de violență. Pixul regizorului a căpătat o dispoziție filozofică și a așternut pe hîrtie o meditație profundă despre erorile existențiale ale unui individ opac la asigurări. Dar, i s-a atras atenția regizorului, problema este «dejă vue». Într-adevăr, toată lumea o deja văzuse la rubrica «Publicitate» între două emisiuni de televiziune.

Ambițios, ambițios, dar nu absurd,

P.Q. a înțeles că astfel nu mai poate continua. A mai înțeles că îi lipsesc două lucruri: 1) un scenariu bun și 2) un scenarist bun. Cu alte cuvinte, «baza literară». Abordă cîțiva scriitori mari, importanți, cu «baze literare» solide, însă fu refuzat unanim: unul declară că filmul este o artă antipatică, altul hotărî că nici nu e artă, al treilea nici nu-l primi în casă, pe motiv că așteaptă de trei ani un premiu al Uniunii scriitorilor și nu-i arde de scenariu, al patrulea îi explică politicos că el nu se încurcă pentru nimic în lume cu un debutant trecut de patruzeci de ani, în sfîrșit, ultimul acceptă să scrie un scenariu cu condiția să facă tot el și regia filmului.

Toate astea l-ar fi descurajat și pe un John Ford. Nu însă pe ambițiosul P.Q. După ce urmări la televiziune Olimpiada de la Montreal și constată că multe recorduri mondiale și olimpice pot fi dobîndite datorită unui start bun, regizorul se pregăti de marele atac. Se refugie înarmat cu un pix, o sută de coli de hîrtie semivelină, o pline intermediară și o jumătate de



kilogram de salam vinătoaresc, într-o bibliotecă publică. (E adevărat, avea și el o bibliotecă personală, care conținea cinci almanahuri umoristice și volumul «Învățați limba spaniolă fără profesor» pe care, fiind foarte ocupat cu scrierea scenariilor, nu apucase încă să-l răsfoiască. Dar tocmai cartea care îi trebuia, lipsea întâmplător din bibliotecă). După o zi întreagă de studiu, P.Q. intra în posesia marelui scenariu, iar biblioteca reîntra în posesia cărții care avea acum un număr de folii în minus, dar avea, în plus, niște însemnări misterioase pe margine (P.G., P.D., P.M., etc.) și niște coji de salam uitate drept semne.

Pașul decisiv a fost făcut. Evident, în biroul unei Case de filme.

— Bună ziua. Mă cunoașteți, sper.

— Dacă nu mă-nșel, își potrivește ochelarii omul din dosul biroului, dumneavoastră știți acela cu biciclistul... Sau cu motociclistul... Sau nu, cu eleva care...

— Lăsați! Asta a fost o etapă anterioară. În definitiv și Fellini a avut o perioadă neorealistă.

— Iar Picasso o perioadă roz, adăugă nitam-nisam, omul de la birou.

— Mi se pare că nu i-am văzut nici un film din perioada roz, recunoaște sincer P.Q.

— Sînt convins. Ne-ați adus ceva cu un automobilist?

— V-am explicat că e o perioadă depășită, răspunde jignit regizorul, de parcă l-ar fi încercat cineva cu o perioadă depășită a lui Fellini.

Ia un aer grav, sterge masa de un praf prezumptiv și depune pe locul proaspăt curățat un dosar.

— Ce aveți aici?

— Hamlet.

Trebuie să admitem că oricine ar fi fost șocat de un răspuns atât de scurt, de categoric, și de, orice s-ar spune, universal valabil. Deși cu o experiență cinematografică veche — întâlnise scenariști care nu pot compune mai puțin de o mie de pagini de film, scriind cîte trei scenarii pe lună și scenariști care nu pot trece de prima pagină, chiar sub amenințarea de a restitui avansul încasat, regizori care, într-o ilustrată expedită de la mare, fac cel puțin douăzeci de greșeli gramaticale și regizori care din douăzeci de greșeli fac cel puțin douăzeci de filme — omul de la birou încremenește.

— Hamlet?

— Hamlet!

— De Shakespeare?

— După Shakespeare.

— N-aș vrea să vă descurajez, dar s-a mai făcut «Hamlet». Sir Laurence Olivier, Smoktunovski...

— Știu. Innokenti. O să fie și Dumitrescu.

— Care Dumitrescu?

— Cel care o să-l joace pe Hamlet. Seamănă.

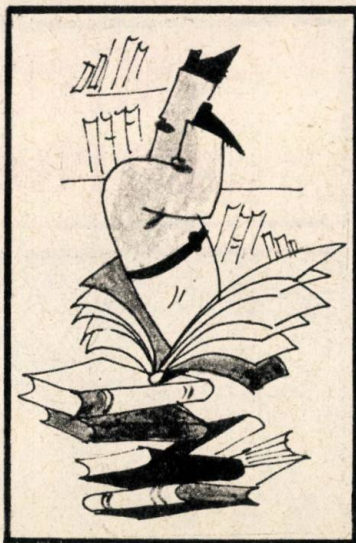
— Cu cine seamănă?

— Cu cine să semene? Cu Hamlet.

— De unde știți?

— Doar eu am scris-o.

— Piesa cu același nume?



— Adaptarea cinematografică... E gîndită pe el.

— Pe Dumitrescu!

— Dai! Din moment ce nu-l cunoașteți, nu aveți dreptul să vă pronunțați.

— Nici nu m-am pronunțat. Tocmai fiindcă nu-l cunosc.

— La Dumitrescu, vă atrag atenția, nu renunț, oricît v-ați opune. În legătură cu Ofelia, se mai poate discuta... Dacă nu vă place Claudia, găsim alta.

— Claudia?

— Cardinale.

— Ei bine, nu-mi place. Categoric.

Nu are destul lirism.

— Încercăm cu Gina.

— Lollobrigida?

— Dumitrescu.

— Soția lui Hamlet?

— Exact. Are avantajul că știe românește. În ceea ce privește fantoma tatălui...

— Dacă se face filmul, puteți distribui în fantoma tatălui pe cine doriți.

— Nu de distribuție e vorba. Eu doresc să fac un film realist.

— Toți regizorii spun la fel.

— Eu spun numai ce gîndesc și fac numai ce spun, se bucură P.Q. că a găsit o formulă care va figura în toate monografiile dedicate lui și operei sale cinematografice.

— Nu văd legătura, încearcă timid omul de la birou.

— Nu accept nici o imixtiune mixtică, lămurește regizorul.

— Mistică.

— Așa am și spus. Nu admit fantome!

— Perfect, tresare cel din spatele biroului, întrezărind o soluție de salvare. Să nu mai facem «Hamlet»!

— Ei, asta-l! Pentru o eroare a lui Shakespeare, să nu facem un film important? Eliminăm fantoma.

— Și cine-i relatează lui Hamlet adevărul despre mama sa și despre unchiul său?

— Tatăl lui.

— Dar tatăl lui e mort.

— Păi n-o să fie mort.

— Dacă înțeleg bine au să moară cu toții, și Hamlet, și unchiul, și mama, și Ofelia, și Polonius și Laert, numai regele mort n-o să fie mort.

— Dar ceilalți, de ce să moară?

Dacă o să ne luăm după Shakespeare, că am văzut și eu destule filme, ar trebui să deducem că n-a mai rămas picior de rege în Europa. Prea i-a masacrat pe toți!

— Aveți dreptate, individul exagerează. Dar dacă nu va muri nimeni, iertați-mă că vă-nțreb, ce se va întâmpla în filmul dumneavoastră?

— Se discută, se ceartă între ei, firește, în limitele bunului simț și la urmă se împacă.

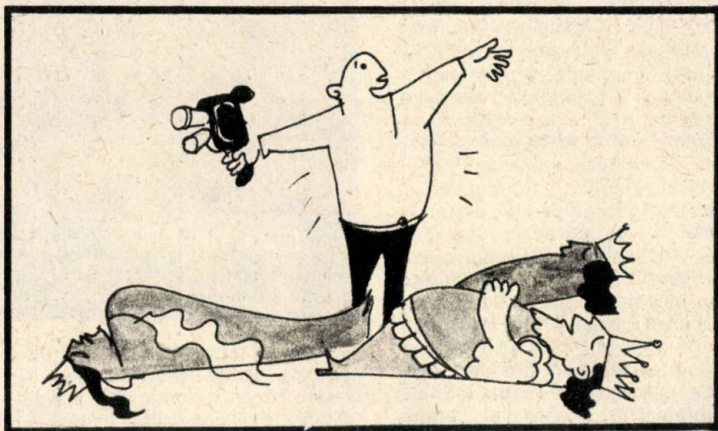
— Și de ce țineți neapărat să numiți cearta asta «Hamlet»?

— Constat că vă legați de detalii și pierdeți din vedere esențialul, se supără P.Q.

— Știți la ce mă gîndesc? N-ați vrea să-mi aduceți scenariul cu biciclistul care face pană de cauciuc? Cred că m-am înșelat asupra lui. Are unele calități.

P.Q. se simte profund ofensat. Dar nu dezarmează. Va aborda... Un alt scenariu? O, nuli La «Hamlet» și la Dumitrescu nu renunță. Va aborda o altă casă de filme.

Dumitru SOLOMON





A discuta despre raporturile dintre literatură și film este o agreată și salvatoare soluție pentru cronicarul cinematografic

aflat în pană de inspirație (sau de filme). Problema are dublul avantaj de a fi în același timp nemuritoare și inofensivă. Nemuritoare pentru că, abordată încă de la începuturile cinematografiei de ficțiune, ea va continua, fără îndoială, să inspire verva cinemadelierilor cel puțin până la judecata de apoi. Inofensivă pentru că, desigur inspirând categorice poziții de principiu și vehemente atitudini polemice, lămurirea controverselor raporturi n-a avut și nu are consecințe zguduitoare asupra dezvoltării artei cinematografice, care-și vede mai departe de drum, fără a se sinchisi dacă este noră, fiică, soră, mamă sau dușmană ereditară a literaturii.

Cîteva idei năstrușnice

Între timp, dezbaterile se desfășoară în cele mai bune condiții, teoriile emise mergînd — cum este și firesc — de la identificarea cinematografiei cu literatura și pînă la negarea oricărei legături între ele. Am asistat, astfel, la publicarea periodică a unor liste cît mai largi de scriitori, fiecare dintre cei trecuți pe tabel (în ordine alfabetică sau de vîrstă) fiind luat la întrebări: de ce nu face scenarii cinematografice (sau ceea ce e cam același lucru, de ce casele de film nu-l mobilizează spre nobilul obiectiv amintit), de parcă activitatea cinească ar fi o obligație naturală a scriitorilor. mai cu seamă prozatori și dramaturgi, la fel ca plata cotizațiilor la Uniunea scriitorilor și restituirea avansurilor la Fondul literar. În aceeași ordine de idei, s-au mai publicat — cu oarecare regularitate — liste ale principalelor opere ale literaturii clasice și contemporane, cinematografia fiind întrebată pe același ton superior și iritat, cînd are de gînd în sfîrșit să realizeze filme după fiecare dintre ele. Ce să mai spunem despre vestita teorie a «supremației scenariului literar» după care, o dată scenariile reali-

zate în mod cît mai satisfăcător din punct de vedere literar, filmele ar fi urmat să apară automat și pe bandă rulantă, rolul cineaștilor profesioniști nefiind cu nimic mai important

decît cel al unor simpli laboranți puși să dezvolpeze clișeele gata primite dinafară. Faptul că perioadei de predominare absolutizantă a acestei năstrușnice teorii i-a cores-

Misterele ecranizării



Un Război și pace în care primează venerația față de Tolstoi
(Ludmila Savelieva:

Natașa Rostova, în versiunea lui Serghei Bondarciuk)

Simfonia a IX-a nu poate fi «povestită».
Rondul de noapte al lui Rembrandt
nu poate fi «cântat».
Capodoperele filmului nu sînt «ecranizări»
pur și simplu



Un Război și pace în care arta cineaștilor s-a pliat după gustul publicului (Anna Maria Ferrero alături de Mel Ferrer, în versiunea lui King Vidor)

puns — întimplător, oare? — o cumplită secetă cinematografică, n-a reușit să tulbure pe unii dintre zeloșii ei apărători, ancorați solid, de fapt, într-o convingere nezdrun-

cinată — uneori poate inconștientă niciodată însă măturisită — potrivit căreia cinematografia nu este o artă, cineaștii nu sînt artiști, singura soluție pentru menținerea unui film

pe linia de plutire fiind integrala lui subordonare față de o artă serioasă, adevărată, literatura în speță.

Amintind acest episod, ne apropiem, credem, de ceea ce ni se pare a fi esența problemei. Caracterul steril al multora dintre discuțiile la care ne-am referit, se datorează, probabil, unei erori de bază, unui punct de pornire care prin mărghinirea lui blochează automat orice posibilitate de înțelegere, de abordare creatoare a problemei în cauză. E vorba de lipsa de considerație pentru arta cinematografică, de faptul că pentru mulți cinematografia nu este în fond o artă autentică ci, cel mult, o activitate parartistică, obturată de impurități, incapabilă de a atinge inefabilul, de a realiza o vibrație majoră. Cînd, acum două secole, unii gînditori iluminiști dezbăteau, cu deosebită finețe, raportul dintre poezie și pictură sau raportul dintre poezia lirică și cea dramatică, ei porneau, în mod firesc, de la considerarea celor două elemente comparate, drept factori de aceeași natură, drept arte egale, ceea ce permitea elaborarea unor concluzii fertile (chiar dacă astăzi, în bună măsură, depășite). În zilele noastre, mulți dintre cei care discută raporturile film-literatură, nu se ocupă în fond de o problemă care, abordată corect, ar putea să aibă o mare importanță estetică, ci urmăresc doar să «salveze» și să «respectabilizeze» filmul, de parcă acesta ar avea nevoie de asemenea salvări și de parcă el ar putea găsi sursele afirmării sale altundeva decît în el însuși. Mi-a fost dat odată să asist la elogiile ditirambice pe care un intelectual (cu adevărată de «rafinat») o adresa unei derizorii pelicule de serie (comedia muzicală **Omul de la Mancha**), copleșit de ideea că se află în fața unui film inspirat după celebra operă a lui Cervantes. Același ar strîmbe din nas, fără îndoială, în fața unui western (oroare!) de John Ford sau a unui film «polițist» (de două ori oroare!) al lui Hitchcock, neputînd să vadă (pentru că nu iubește arta cinematografică) că filmul preferat de el e o simplă confecție comercială, pe cînd printre creațiile lui Ford sau Hitchcock multe merită, fără jenă și fără complexe, calificativul de «geniale».

Cărți mari, filme mici și invers

Că există raporturi strînse între cinematografie și literatură nu în-



**Niciuna
din operele care
figurează în diverse
«clasamente»
ale celor mai bune
10, 12
sau 20 de filme
nu este o ecranizare:**

**Ultimul
dintre oameni
(1924)**

**F.W. Murnau
Crucișătorul
Potemkin
(1925)**

**S.M. Eisenstein
Goana după aur
(1925)**

**Charles Chaplin
Generalul (1926)**

**Buster Keaton,
C. Bruckman
Patimile
Ioanei d'Arc
(1928)**

**Carl Th. Dreyer
Regula jocului
(1939)**

**Jean Renoir
Cetățeanul Kane
(1941)**

**Orson Welles
Pământul
se cutremură
(1948)**

**Luchino Visconti
Aventura (1959)**

**Michelangelo
Antonioni
8 1/2 (1963)**

**Federico Fellini
Persona (1965)**

**Ingmar Bergman
ș.a.m.d.**

cape nici o îndoială. Nu e locul și nici cazul de a încerca să mai adaug aici încă un exercițiu teoretic celor amintite mai înainte. Să încercăm, mai degrabă, să evocăm cîteva întrebări pe care și le poate pune spectatorul neprofesionist.

Existența a mii și mii de ecranizări aparținînd tuturor școlilor și curentelor care s-au manifestat în cinematografie și avînd drept rezultat filme excepționale, foarte bune, bune, satisfăcătoare, mediocre sau pur și simplu lipsite de valoare, trebuie, de la început, să ne împiedice de la orice generalizare pripită, de la orice afirmație dogmatică. O observație simplă, dar tulburătoare se impune, totuși, celui care examinează lunga listă a ecranizărilor: nici una dintre marile capodopere absolute ale cinematografiei, nici una dintre operele care

figurează în clasamentul celor mai bune 10 sau 12 filme ale tuturor timpurilor nu este o ecranizare. (Termenul este luat în înțelesul lui curent, adică de transpunere prin mijloace filmice a unui text literar încheșat. Nu poate fi vorba de ecranizare atunci cînd un text a servit doar drept sugestie, punct de referință sau schemă anecdotică, așa cum tablourile a numeroși maeștri ai picturii nu pot fi considerate «ilustrații» ale Bibliei). S-ar părea, deci, că ecranizarea poate să conducă la o reușită artistică de mare anvergură, dar nu și la atingerea celei mai înalte culmi. Realizarea supremă este, pare-se, posibilă, numai în urma unui excepțional efort unitar, în care toate componentele operei de artă cinematografică (să le spunem scenariu, regie, imagine, muzică, inter-



Eroii erau ai lui Stendhal, filmul mai puțin (Danielle Darrieux și Gérard Philipe în Roșu și negru)



«Atmosfera» este aceea care îl face pe scriitor să fie «cinematografic» (Lia Savina și Aleksei Batalov în cehovianul *Doamna cu câțelul*)

Explicația unui paradox

Explicația paradoxului la care ne-am referit înainte constă, credem noi, în faptul că orice operă de artă mare, autentică (și deci și marile opere literare), se caracterizează prin structuri impecabil organizate, irepetabile, unice în perfecțiunea lor, inalterabile, imposibil de tradus în alt limbaj decât acel care decurge din esența lor profundă. Simfonia a IX-a a lui Beethoven nu poate fi «povestită». «Rondul de noapte» al lui Rembrandt nu poate fi «cîntat», «Măiastra» lui Brâncuși este numai sculptură sau, dacă vreți, sculptura însăși. E firesc deci ca orice transpunere cinematografică a unei mari opere literare să fie cu atât mai puțin izbucită cu cît se vrea mai fidelă față de textul inspirator, căci, în cazul unei asemenea tentative, se pornește de la un pariu sortit aproape sigur eșecului: acela de a copia într-o operă cinematografică structuri proprii artei literare. Rezultatul nu poa-

pretare, montaj, etc.) sînt gîndite ca unitate, dependente numai între ele, ca părțile unui întreg, în care scenariul încetează de a mai fi literatură, muzica de film muzică, scenografia pictură, toate avînd doar o existență cinematografică.

O examinare statistică a așezării surselor literare ale filmelor duce la o concluzie paradoxală. În foarte numeroase cazuri (există, desigur, nu puține excepții), filmele mari pornesc de la cărți de mîna a doua (dacă nu și mai rău), în timp ce pe baza operelor cu adevărat fundamentale ale literaturii s-au realizat filme îndeobște mai puțin satisfăcătoare. Întotdeauna, în cazul unei ecranizări după o carte mare, spectatorul este tentat să facă necesara comparație între textul literar și film, și întotdeauna (sau aproape întotdeauna) cel care pierde este filmul. Filmele inspirate, de pildă, după Dostoievski (dintre care unele categoric bune) sau după Stendhal nu s-au putut niciodată ridica la înălțimea operei inspiratoare. Poate că în aceste cazuri și stacheta e ridicată prea sus. Autori cinematografici egali ori superiori lui J. Cain, B. Traven sau Daphné du Maurier (ne referim la cîțiva scriitori după cărțile cărora s-au realizat filme de mare valoare) se găsesc destui, dar egali și superiori lui Shakespeare, Dostoievski sau chiar Victor Hugo, mult mai greu. Iar creatorii cinematografici cu adevărat excepționali, de la Eisenstein și Chaplin la Fellini,



A ecraniza înseamnă a reciti altfel (Silvana Mangano, Björn Andersson și Dirk Bogarde în *Moarte la Veneția*)

nu se ocupă de obicei cu ecranizările (nimeni nu va considera *Satyricon*-ul lui Fellini drept o ecranizare după Petronius). Dar aceasta nu este totul și nu este măcar principalul.

te fi decât destrămarea vrajei originale, reducerea la anecdotică steapă, violentarea logicii proprii artei cinematografice. Și invers, condiția





**A intruchipa eroul unui basm este uneori un vis. Aici, un vis realizat
(Florin Piersic în De-aș fi Harap Alb)**

succesului (în afara necesarului mare talent al cineastului ecranizator) constă în «trădarea» literiei textului original, pentru a găsi un echivalent cinematografic al spiritului operei de la care se pornește sau o altă operă pentru care prima să constituie doar un declanșator de noi asociații și corelații. De ce, de exemplu, **Război și pace** al lui Bondarciu (despre care nu mai e nevoie să amintim că e un mare cineast) este o reușită cinematografică mai modestă și, după părerea mea, un film mai puțin izbutit decât **Război și pace** al lui King Vidor? Regizorul este excelent, interpreții sînt uneori egali celor din filmul lui Vidor, dar paralizanta venerație față de Tolstoi i-a făcut pe autori să nu renunțe la nimic, să nu modifice nimic din opera geniului de la Iasnaia Poliana. În schimb, Vidor, «ajutat» și de cerințele comerciale ale Hollywoodului, «ajutat» și de faptul că se adresa unui public care nu avea în minte fiecare frază a operei tolstoiene, și-a gîndit filmul ținînd seama mai mult de cerințele artei cinematografice. Și a izbutit. Uneori înțilnim în ecranizările cinematografice un procedeu ca-

racteristic teatrului lui Brecht (și mai înainte lui și multor altor dramaturgi, printre care Corneille sau Molière). Se știe că, la o primă aparență, multe dintre piesele lui Brecht sînt simple rescrieri ale unor opere dramatice sau epice anterioare. «Opera de trei parale» reia canavaua «Operei cerșetorilor» a dramaturgului englez J. Gay, de la începutul secolului XVIII, «Coriolan» «repetă» piesa omonimă a lui Shakespeare, «Mama» — romanul lui Gorki, «Mutter Courage» — un roman de Grimmelshausen, ș.a.m.d. Nu numai intriga, personajele, ci uneori și replici întregi sînt preluate din operele anterioare, ceea ce nu împiedică teatrul lui Brecht să fie brechtian, inconfundabil în fiecare silabă a sa. «Preluările» au funcții multiple, deși secundare: ele permit dramaturgului să «economisească» elaborarea unei intrigi care, gata construită de alții, servește perfect mulțumitor la înjghebarea noii structuri artistice; ele facilitează contactul cu publicul în condițiile în care mesajul brechtian se transmite prin intermediul unui subiect și unor personaje deja familiare; ele constituie noi lecturi ale

unor teme vechi, făcînd astfel și mai evidentă modernitatea noii ipostaze (și, de fapt, nu sînt cele mai multe dintre operele de artă, văzute în succesiunea lor istorică, lecturi mereu reinnoite ale unor teme fundamentale?). Din Evul Mediu încoace, de la Marlowe la Goethe, pînă la Paul Valéry și Thomas Mann, și prin Berlioz, Gounod, Murnau, René Clair, Popescu Gopo și mulți, mulți alții, artiștii rescriu mereu Faust și nimic nu ne face să credem că ciclul nu va continua. În multe feluri, ecranizarea îndeplinește un rol asemănător: intrigă preluată pentru a vehicula o idee nouă sau lectură nouă, cinematografică, a unei teme literare clasicizate. Nu este oare acesta cazul filmului **Procesul**, realizat de Orson Welles, după romanul lui Kafka, sau a filmului **Moartea la Veneția**, în care Visconti a citit altfel, cu alți ochi, într-o manieră cinematografică, nuvela lui Thomas Mann?

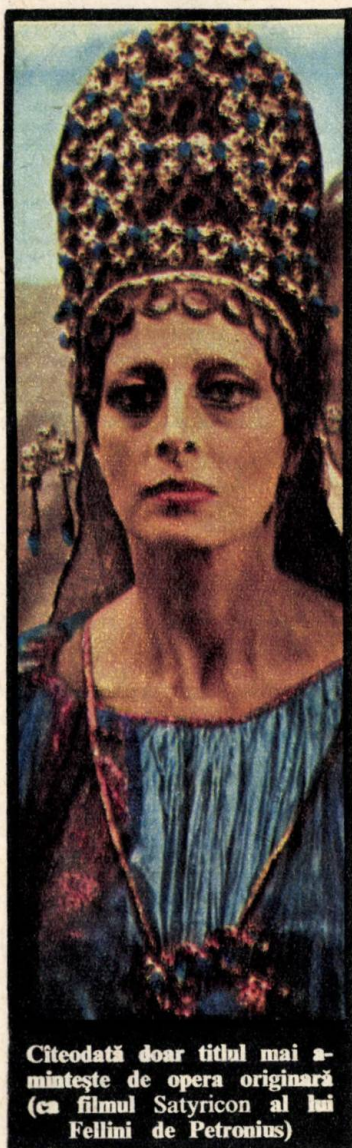
Cehov — da, Balzac — nu

O altă serie de întrebări ar putea privi un alt fenomen pe care l-am putea numi «accesibilitatea la ecran»

**Un «mister»
care poate ține
de o prejudecată:
opera unor scriitori
pare să se «preteze»
la ecranizare,
în timp
ce scrierile altora
n-au dus decât
la filme mediocre**



**O realitate violentă poate justifica
oare cultul violenței?
(Butch Cassidy și Sundance Kid)**



**Cîteodată doar titlul mai a-
mintește de opera originală
(ca filmul Satyricon al lui
Fellini de Petronius)**

nizare». După cum aminteam și înainte, ecranizări se fac de aproape optzeci de ani, au fost realizate pe această linie mii și mii de pelicule, aproape nici un scriitor de seamă n-a scăpat de întâlnirea cu camera de luat vederi (printre ultimii, Joyce a apărut pe un generic cu cîțiva ani în urmă, acum se pregătește Proust), s-au exersat în meseria transpunerii pe ecran a literaturii regizori de tot felul, și mai buni și mai proști. Chiar dacă nu putem face un bilanț, cîteva observații se pot trage.

Iată, de pildă, un mister: de ce unii scriitori se pretează la ecranizări, pe cînd din opera altora — nu mai puțin valoroși — nu rezultă decât filme mediocre? De ce, de exemplu, Cehov e atît de «cinematografic»? Toate filmele realizate pe baza operei sale, indiferent de regizor, sînt filme bune, iar unul,

Doamna cu cîțelul al lui Heifit, este o excepțională capodoperă. Și totuși, la prima vedere, nimic mai puțin cinematografic decît teatrul lui Cehov. În piesele lui nu se întîmplă practic nimic. Oamenii abulici se plictisesc de-a lungul a trei acte, incapabili să acționeze, ocupați doar să vorbească, să vorbească la nesfîrșit despre binefacerile muncii (pe care n-o practică), despre anii care se scurg, despre nevoia de bunătate și trumusețe, despre mediocritatea atrofantă pe care o detestă dar din care nu vor ieși niciodată. Ce se întîmplă, în fond, în **Doamna cu cîțelul**? Practic, nimic. Într-o stațiune balneară, copleșită de soare și plictiseală, o doamnă melancolică își plimbă cîțelul. Un domn, plictisit și el, se îndrăgostește de ea. În-





Actorul tipic de film este personalitatea care se impune prin prezența sa, mai mult decât prin diversitatea fizionomiilor (Humphrey Bogart)

cepe o idilă lipsită de peripeții, de la început sortită eșecului. Și eșecul vine. Gata. Cu atîta materie un regizor nervos, autor de filme dinamice, n-ar avea cu ce să umple trei secvențe (pe care, de altfel, le-ar tăia la montaj). Și totuși, dintr-o asemenea sumară poveste, iese un film nu numai foarte bun, ci și dumnezeiesc de cinematografic (nu degeaba spunea Bergman că ar renunța la toată opera lui dacă ar fi putut face un asemenea film).

În schimb, nici un film cît de cît prezentabil n-a ieșit de pe urma ecranizării vreunui roman al lui Balzac, deși încercări au fost numeroase. Și aceasta, cu toate că romanele balzaciene se caracterizează printr-o substanță epică foarte densă, prin ritm și mișcare intensă, prin situații dramatice punctate cu lovituri de teatru, prin personaje admirabil tipate, printr-o extraordinară plasticitate a mediului descris. Pe cît de fascinați urmărim un film după Cehov, în care nu se întîmplă nimic, pe atît de plătisiți asistăm la un film după Balzac, în care se întîmplă atît de multe lucruri. Ca să ne referim în continuare la literatura

franceză, să observăm că situația nu e faimoasă nici în ce-l privește pe Stendhal (filmele lui Autant-Lara sînt simple ilustrații fără profunzime, iar **Vanina Vanini** este unul din cele mai slabe filme ale lui Rossellini), nici în ce-l privește pe Flaubert (nici marele Renoir n-a reușit o **Madame Bovary** convingătoare).

Filmul nu înseamnă neapărat acțiune și dinamism

Explicația ar trebui căutată, poate, în revizuirea conceptelor tradiționale, devenite adevărate prejudecăți, cu privire la esența artei cinematografice. Avem impresia că nu mișcarea, dinamismul, aglomerarea de evenimente și nici analiza psihologică sînt în primul rînd caracteristice pentru film, ci capacitatea de a crea sau a sugera o atmosferă. Nu ce se vede pe ecran are importanță, ci felul în care sînt văzute personajele, faptele, acțiunile reprezentate. Să luăm, de pildă, cazul unui gen eminent cinematografic care pare că răspunde cel mai deplin la definiția tradițio-

nală: westernul (în accepția lui clasică). Aici totul e mișcare, înfruntare, acțiune. Și totuși farmecul indiscutabil al acestor filme, caracterul lor atît de cinematografic nu din dinamism provine. În fond, privity mai de aproape, acțiunile din westernuri se caracterizează printr-o sărăcie și un schematism dezolant (și voit, programatic); totul e previzibil, cîteva scheme simple se repetă la infinit și de ajuns să fi văzut două-trei westernuri pentru a prevedea desfășurarea intrigii din toate celelalte. De altfel, marii autori de westernuri repetă într-una cîteva subiecte pe care orice cinefil de la 7 la 90 de ani le cunoaște pe dinafară; s-au făcut pînă acum 16 filme despre aventurile și moartea prin trădare a lui Jesse James, 19 despre clanul șerifilor Earp și celebra răfuială de la O.K. Korall, 15 despre banditul Bill the Kid și prietenul-dușmanul său, șeriful Pat Garrett, nenumărate alte filme despre Butch Cassidy, Roy Bean, Calamity Jane și alți eroi ai Vestului. Ceea ce fascinează în westernuri pe spectatori și pe foarte mulți teoreticieni și critici de film (cu

excepția unora din țara noastră) este, deci, nu subiectul palpitant (?), dinamismul și neprevăzutul acțiunii, ci atmosfera pe care o creează zeci de amănunte, aparent minore: mersul legănat al cowboy-ilor, maniera de a scoate pistolul din teacă, felul de a purta pălăriile cu boruri largi, ușile rabatabile ale saloon-urilor, nechezatul cailor în amurgul dinaintea înfruntării, bulucitul cirezilor de vite, cîntecele melancolice sau zgomotoase, ritualul încălecării și al căderii de pe cal, peisajele pietroase și cite și mai cite. În western, ca și în burlesc (alt gen eminamente cinematografic), filmul se dovedește nu atît o artă a imaginilor în mișcare, cit o artă a atmosferei insinuante și acaparatoare. De aceea, poate, și actorul tipic de film nu este

**Chiar și în genurile
cele mai dinamice
— westernul
și comedia burlescă —
filmul se dovedește
o artă a atmosferei**

interpretul magistral, capabil să întruchipeze fizionomii și caractere diferite, ci personalitatea care se impune prin prezența sa, în unele cazuri de natură aproape mitică. Personajele centrale din filmele burlești nici nu poartă alte nume



Deși partitura literară e celebră iar actorii foarte mari, punerea în scenă strălucește prin mediocritate (Sophia Loren și Peter O'Toole în Omul de la Mancha)

decît cele ale eroilor-interpreți și spectatorii ar aprecia drept o trădare orice abatere de la gesturile, mimica, reacțiile psihice stabilite odată pentru totdeauna. Humphrey Bogart a jucat sub conducerea multor regizori, a interpretat roluri diverse, dar cinefilii îl caută și-l iubesc pentru că s-a identificat în sufețele lor cu o anumită prezență unică, cu imaginea unui personaj totodată fragil și dur, dar în același timp capabil să-și asume eșecurile cu amară luciditate.

Întrebările anterioare cu privire la accesibilitatea la ecranizare se impun și celui care examinează istoria relativ scurtă a filmului românesc. De ce reușesc incomparabil mai bine ecranizările după operele scriitorilor ardeleni (Slavici în primul rînd, dar și Rebreanu și Agârbiceanu) și au reușit mai puțin pînă acum transpunerile cinematografice după operele altor scriitori români: Sadoveanu, Creangă sau, cu o excepție, Caragiale? Explicațiile geografice nu pot fi, desigur, luate în seamă. De asemeni, ecranizările sînt destul de numeroase pentru a nu pune totul în seama întîlnirii întîmplătoare cu un regizor potrivit sau nepotrivit.

Explicația ar putea fi, eventual, căutată altundeva. Majoritatea scriitorilor citați la urmă sînt, înainte de toate, mari maeștri ai cuvîntului, autori capabili să creeze o atmosferă, să caracterizeze un personaj, să construiască un conflict prin forța magică a cuvîntului potrivit. Universul lor este în bună parte un univers al cuvîntului încărcat cu potențe miraculoase. De aceea, pentru a realiza, pornind de la asemenea autori, opere cinematografice valabile, e nevoie de un mare, de un excepțional talent, capabil să destrame cortina limbajului incantatoriu, dincolo de care poate fi găsită sămînta din care să se dezvolte o structură filmică. În ce-i privește pe cei dinții, care scriu «mai prost», dar la care concentrația de tensiune este mai mare, ei par, tocmai din această pricină, mai accesibili transcrierii cinematografice. E o explicație posibilă, printre altele, care nu mă îndoiesc că vor fi analizate pe larg în rubricile dedicate producțiilor proprii.

Tema, după cum vedem, nu e lipsită de întrebări și de necunoscut. E poate și acesta un semn al vigoriei cinematografului, care nu lasă netulburat nici un fapt și nici un lucru cu care vine în atingere.

H. DONA



Viorile lui Ingres?



Ispita filmului se manifestă stăruitor și ia forme felurite la scriitorii contemporani. Și aici, filmul se comportă ca un moștenitor al teatrului. Formula aceasta e o simplă metaforă. Rar se mai susține astăzi că filmul e destinat să înlocuiască un teatru muribund. Dar așa cum romancierul și poetul de acum cincizeci sau o sută de ani nu puteau rezista tentației de a-și încerca măcar o dată puterile pe scenă, scriitorii contemporani se apropie de cinematografie, se supără câteodată, anatemizează un limbaj pe care-l simt străin, o iau de la capăt.

Ispita cea mai frecventă, cea mai cunoscută și cea mai necesară —

**Poetul
sau romancierul
de acum
o sută de ani
nu prea rezista
tentației
de a-și încerca,
măcar odată,
puterile pe scenă.
Scriitorii de astăzi
luptă cu ispitele
cinematografiei**

căci, oricât ar protesta purismul cinematografic, sprijinul literaților este esențial — o reprezintă scrierea scenariilor. «Autorii compleți» sînt rari. Școala scenariului cere scriitorilor oricît de înzeestrați și originali — cu atît mai mult celor înzeestrați și originali — eforturi de flexibilitate și, lucru mai greu, de modestie. După ce a încercat să apropie limbajul filmului de cuvînt, scriitorul descoperă cu ingenuitate că trebuie să remodeleze cuvîntul pentru film. Dar nu despre relația scriitor-scenariu, discutată adesea cu patimă și violență, vrem să vorbim.

Față de tentația scenariului, cea a regiei de film e relativ rară. Un efort de rememorare aduce, totuși, în minte un sir de nume, unele



**René Clair a început ca romancier
(«Insula monștrilor»), dar «a rămas»
ca regizor (Serbările galante)**



Un scriitor pentru care regia de film a fost mai mult decât o cochetărie:
Jean Cocteau (Frumoasa și bestia)

ilustre: Cocteau, Malraux și Pasolini, Elia Kazan și Robbe-Grillet. La noi a practicat, între alții, cele două arte, Francisc Munteanu.

Și aici se pot invoca înaintași care au avut relații similare cu teatrul, au fost actori sau regizori. Sînt amintiți Shakespeare, Molière sau Goldoni. Se pot pomeni preocupările lui Goethe la Weimar și pasiunea pentru regie a lui Camil Petrescu.

Situațiile nu se suprapun. Regia de film are un grad mai înalt de tehnicitate. Și este mai absorbantă. Orice poet, dramaturg, prozator sau chiar critic se poate apuca de scrierea unui scenariu pînă la descoperă că nu e suficient să botezi astfel o povestire mai mult sau mai puțin dialogată. E mai greu să te crezi înzestrat cu gene — ne referim la ereditate și nu la podoabele ochilor — de regizor. Și totuși, ispita de a contribui la nașterea unui film și altfel decât prin cuvinte a produs pomenita listă de nume. E ușor de văzut că, într-o asemenea listă, sînt cîteva situații foarte dife-

rite. Una, cea mai obișnuită, este ezitarea, trecerea prin etapa literară pentru a se ajunge la vocația veritabilă de regizor. René Clair a început cu un roman, a fost o vreme și actor. Simpatiile și orientarea literară s-au tradus cinematografic în **Antract**. A scris excelente cronici și articole. Cine l-ar clasa cu seriozitate pe Clair printre scriitorii-regizori? Romanul lui rămîne un păcat de tinerețe. Clair este, pur și simplu, un cineast care «știe să scrie». așa cum au existat muzicieni ca Berlioz sau Debussy, care «au știut să scrie». Cazurile Rousseau, E.T.A. Hoffman, Wagner — scriitori și muzicieni — sînt diferite.

Adversari artistici ai lui Clair, despre care au vorbit cu vervă dar pătimaș cineasții Noului Val francez au parcurs o traiectorie asemănătoare. Au început mai toți cu critica de film și, pe măsură ce s-au afirmat ca regizori, au abandonat scrisul, cel puțin ca o îndeletnicire permanentă. Malle, Truffaut, Godard sînt consemnați printre cri-

tici doar în fișele de dicționar.

Situația simetrică e cea a scriitorilor care au deschis paranteze, s-au transformat pentru o vreme în regizori. Chiar dacă rezultatele au pondere și nu sînt simple experiențe personale, ele se reduc la un episod fără urmări. Organizator al aviației republicane în războiul civil spaniol, combatant, Malraux a scris la sfîrșitul deceniului al patrulea un roman și a realizat un film despre lupta poporului spaniol. Amîndouă sînt intitulate la fel: **Speranța**. Valoarea de mărturie a filmului nu mai intră în discuție. Activitatea de cineast este însă una dintre fețele numeroase ale unei biografii și ale unei opere surprinzătoare. Malraux cineastul, Malraux inițiatorul de expediții arheologice sînt ipostaze care îl întregesc și îl explică pe romancier — chiar dacă acesta și-a întrerupt scrisul la 45 de ani și a făcut loc eseistului, memorialistului, gînditorului despre artă.





Un regizor care scrie romane onorabile și realizează filme memorabile:
Elia Kazan (America, America)

Cocteau a cochetat mai mult cu filmul. Nuanța minimalizatoare a cuvintului «cochetat» îl nedreptățește. Dintre cele câteva filme pe care le-a realizat — la altele a participat doar ca scenarist sau autor al ecranizării — *Frumoasa și bestia* justifică termenii de cochetărie și manierism. Dar *Singele poetului* și *Testamentul lui Orfeu*, oricât

ar fi de inegale, dau substanță unui tip de film greu de definit: poemul cinematografic.

Privite de aproape, cele mai multe cazuri de scriitori-regizori se dovedesc reapariții ale binecunoscutei «viori a lui Ingres». Chiar dacă cel în cauză o contestă cu iritare, astfel de filme traduc aspirații, dar rămân activități secundare.

Sînt regizori care scriu și romane, uneori foarte onorabile, precum Elia Kazan. Sînt scriitori care au făcut și filme. Părerile despre romanele lui Alain Robbe-Grillet pot fi foarte împărțite. Nu i se contestă, însă, maturitatea și originalitatea scrisului. Aflat la al patrulea sau al cincilea film, regizorul Robbe-Grillet rămîne un veleitar. În *Nemuritoarea ori Transeuropexpress* se simte miros de laborator.

Alternarea celor două activități nu presupune egalizarea valorilor. Filmele lui Francisc Munteanu au cursivitate narativă. În ce măsură însă regizorul Munteanu își imprimă amprenta pe care o posedase nuvelistul?

Dintre cerințele numeroase ale unei arte complexe, scriitorii care trec îndărătul camerei de filmat se împiedică mai ales de una: lucrul cu actorii. Dozajul de experiență și și intuiție pretins de îndrumarea actorilor se asimilează mai greu. O arată și reușitele și eșecurile. Cocteau a izbutit în filmele lirice și confesive, în *Singele poetului*, în *Testamentul lui Orfeu*, unde



Imaginile pot fi minuite cu aceeași siguranță ca și cuvintele
(*Mamma Roma* de Pasolini cu Anna Magnani)



Filmele lui Francisc Munteanu sau amintirile scriitorului cu același nume
(Cerul începe la etajul III)

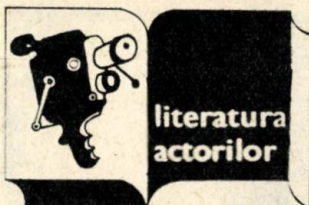


Pentru unii scenaristica este ante-camera regiei
(Anul trecut la Marienbad,
după un scenariu de Alain Robbe-Grillet)

cadrele se succed după logica visului și actorii se ivesc într-o configurație de poem. În genere, scriitorii-cinești tind să-i lase pe actori să se miște cum știu și cum vor. Ori încearcă să-i manipuleze ca pe niște marionete. Pentru unitatea de stil a filmului, efectele nu sînt prea fericite, chiar dacă actorul se numește Trintignant.

Excepțiile există. Pasolini a modelat cu aceeași siguranță cuvintele și imaginile. Chiar dacă autorul lui **Accatone** și al **Maicii Roma** l-a mascat pe romancier, cele două activități au fost la fel de convingătoare. Cu oarecare bunăvoință, s-ar mai putea adăuga cîteva nume. Dar enumerarea se restrînge fatal. Nu e vorba de dimensiuni artistice ori de aspirații, ci de limbaje și tehnici tot mai complexe. Oamenii Renașterii se ivesc astăzi cu greu.

Silvian IOSIFESCU



literatura
actorilor

Angela Chiuvaru



A debutat, la Teatrul studentesc din București, cu rolul Julietei, la vârsta eroinei. Apoi a fost, în ordine mitologică, Pallas Athena în «Gilceava zeilor», Femeia în verde și Anitra în «Peer Gynt», Leni Vălescu în «Patriotica română», Elena Nicolaevna în «Micii burghezi» și altele, pe scena Teatrului Nottara, dar și la Teatrul Național din Craiova și la Teatrul din Birlad. Din filmografie: **Răsună valea, Directorul nostru, Secretul ciurului, Viața nu iartă.** Debutul literar: în 1958, în «Luceafărul», cu o poezie scrisă la Cannes, intitulată «Plajă la Mediterana» și care se încheia cu versurile «...mă cuprinde-un aprig dor/ De-a Mării Negre-mbrățișare». A semnat versuri și proză în nu mai puțin de 24 de publicații, iar în prezent are predate, la Editura Eminescu — volumul «Soarele și luna mea» (dedicat celor doi copii ai săi — Ionuț și Angelica), la Editura Militară — volumul «Noi, fiice țării», și o carte de călătorie, «Înconjurând lumea înconjurătoare».

Duh

*Ca un duh fără de pace
Bîntuie pe lume vîntul;
Gerul poarta nu-i desface
Iadul nu-i primește cîntul
Nu-l primește nici pămîntul*

*Bine-n case nici n-apucă
Să se aciue: avid,
Geamuri, uși, ca de-o năluca
Se cutremură, se-nchid...
Vîntul unde să se ducă?!*

*O pornește-n lumea largă,
O pornește fluierînd
Ca urîtul să-i mai treacă,
O pornește ca un gînd...
Bate lumea cea posacă
Singur-singur pînă cînd
Potrivește pasu-n rînd
Cu-al meu suflet plin de-alean
Ca și el drumeț în van
Blestemat să nu ajungă niciodată la liman*

*Frați de drum și frați de cruce
Ne legăm să ne avem
Dar la cea dintîi răscruce
Drum contrar ne face semn
Și spre alte zări ne ducem
Robi aceluiași blestem.*

filmografie comentată

Aventurile cinematografice ale literaturii de aventuri

**Alexandre Dumas-tatăl:
Geniul bun al superproducției**

Numărul ecranizărilor realizate după operele lui Dumas-tatăl e atât de mare încît descurajează orice tentativă de filmografie exhaustivă. Din 1898 și pînă astăzi, multe dintre cele aproape trei sute de romane și piese istorice ieșite din «fabrica Dumas» continuă să fie izvorul inepuizabil al filmelor de capă și spadă sau al melodramelor de epocă. Imbrățișînd formulele cele mai diverse, încercînd să respecte modelul literar sau, dimpotrivă, brodînd liber în jurul motivelor originare, oscilînd mai totdeauna între tentația cromolitografiei istorice și efortul de a trata într-o cheie personală paginile lui Dumas. Iată ce ne spune o primă statistică: «Cei trei mușchetari» înregistrează peste treizeci de versiuni cinematografice, între care nu puține sînt parodii. «Contele de Monte Cristo» a trecut pe ecran de peste douăzeci de ori, fără să mai punem la socoteală filmele care păstrează vag cîte o sugestie a cărții. Aventurile «Fraților corsicani» au fost povestite în imagini de peste zece ori. Adaptări numeroase cunosc «Kean» sau «Turnul Nesle».



Parodiarea genului a început devreme... (Max Linder — D'Artagnan)....dar resursele lui sînt inepuizabile (Gina Lollobrigida și Gérard Philipe în Fanfan la Tulipe)



Platină

Deasupra noastră
Arborii clatină
Brădari masive,
Brădari de platină...

Pe unde frunza
Pieri-n masacru
Un dans din Nord
Străvechi și sacru

Ne-atrage-n ritmu-i
Fără scăpare...
Dacă un cuplu
Se-opune, moare.

Cuprinde-mi capul,
Nimbul de platină
Și mă sărută lung,
Lung, după datină...

Livada cu cireși amare

Îmi amintesc
Livada copilăriei mele

Cu crengile subțiri de schije grele
Și mugurii
Care dădeau cu încăpăținare
Acea țirzie și timidă floare;
Cireșile
Căzînd ca lacrima, amare...

Îmi amintesc
Potecile cu vise
Minate,
Puii mierlelor ucise;
Nu uit
Pe bolta cenușie, dușmănoasă,
Gutuia lunii,
Păliuă
Și înecăcioasă
De viermele războiului roasă

Amnare

Cuvintele mele
Chinuitoare
Asemenea strămoșilor
Plecați pe pietre de amnare.
Mă trudes
Cît e noaptea de mare
Să descopăr
Care scînteie cu care...

Epigrame

CELORE CARE-MI REPROȘEAZĂ LIPSA SĂRII

Îmi reproșează unii mie
Că nu-i prea fac de rîs să moară;
Ei nu știu oare din chimie
Că este și o sare-amară?

CELORE CARE CONTESTĂ CAPACITATEA FEMEII

Nu are destul cap femeia
Mai zic cițiva miopi sau cîini;
Eu îi combat net cu ideea:
Ea nu are destule mîini.

UNOR CĂSĂTORIȚI ÎN TIMPUL STUDIILOR

Trecînd-o pragu-n brațe el ca mire
Făcu-n bucătărie primul pas;
De-atunci el avansă fără oprire
Dar ea și azi acolo a rămas.

Nimic mai firesc decît acest nesecat interes pentru autorul «Mușchetarilor», căci literatura lui Dumas seduce prin toate acele atracții care stau la temelia spectacolului cinematografic popular: galeria de eroi mitici, proiectarea aventurii într-o lumină romantică, exaltarea nobilei și generozității morale, a iscusinței și frumuseții fizice, farmecul idilei suave, invenția epică de o neobișnuită bogăție, opulența scenografică, micile accente de lirism și umor. Ca și în cazul romanelor lui Paul Féval sau Walter Scott, Eugène Sue sau Ponson du Terrail, Hugo sau Zevaco, cinematograful de larg consum a găsit aici (de-a gata din belsug) subiectele, personajele, cadrul, artificiile atît de îndrăgite de admiratorii superproducției. Cel mai adesea, le-a preluat servil, exploatîndu-le fără dram de fantezie, le-a aplatizat și, în cele din urmă, le-a standardizat. Un destin de care scapă doar filmele lui Max Linder și Fred Niblo. Allan Dwan și Vittorio Cottafavi, Claude Autant-Lara și Richard Lester.

Lăsăm complet la o parte ecranizările — numeroase — realizate după «Cavalerul de Maison Rouge», «Frații corsicani», «Turnul Nesle», «După douăzeci de ani» și altele, citînd în cele ce urmează doar operele cu filmografia cea mai bogată și de cel mai larg răsănet.

«Cei trei mușchetari»

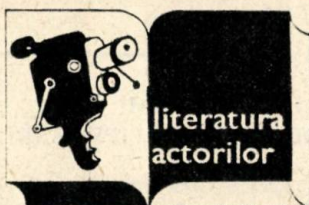
1909: *Le mousquetaire de la Reine* (Mușchetarul reginei) — Franța. Regia: Georges Melies. *I tre moschettieri* (Italia). Regia și adaptarea: Mario Caserini. O producție Cines, jucată de Amleto Palermi și Maria Gasperini.

1911: *The Three Musketeers* — S.U.A. Regia și adaptarea: J. Searle Dawley. Un june prim romantic în rolul lui D'Artagnan: Sidney Booth.



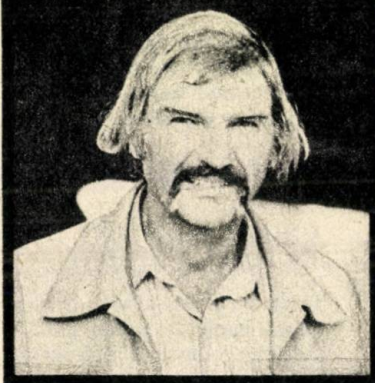
Aventura poate fi galantă... (Dawn Addams și Alain Delon în *Laleaua neagră*) ...dar și dramatică (Jean Gabin și Bourvil în *Mizerabili*)





literatura
actorilor

Ilarion Ciobanu



Născut în 1931 la Cigur-Menijir-Tighina, a urmat cursurile Institutului de artă teatrală și cinematografică din București, debutând ca actor într-un scurt-metraj realizat de Manole Marcus în 1959: **După ploaie**. Primul său rol într-un lung-metraj, în 1961, a fost de prima mărime: Mitru Moț din ecranizarea romanului «Setea» de Titus Popovici, în regia lui Mircea Drăgan. Au urmat, ca momente de vîrf, rolurile din **Cartierul veseliei, Răscoala, Apoi s-a născut legenda, Cu mîinile curate** și altele, în curînd urmînd să-l vedem pe micile ecrane în **Toate pinzele sus**. Debutul literar s-a produs, în 1972, în revista «Argeș», cu schița «Ultima cursă». A publicat apoi proză în «Tomis», «Almanahul literar» 1974, «Almanahul literar» 1975, «Cinema», «Luceafărul», «Portul», iar în revista «Săptămîna» — versuri.

Toamna

*Toamna,
Cînd zilele cosesc nopțile,
Și se-amecesc
Cu brumă
Și argint...
Toamna,
Prag de coapte vii
Recviem de cocori duși,
Toamna,
Dușmana mea prietenă
Toamnă.*

Pădure

*Pădure, viori verzi,
zgomotoase chitare,
Pădure, lumini ascunse,
freamăt de mare,
Verde, necontenită mișcare,
Pădure, leagăn de haiduci,
cu doine și pistoale.
Pădure, covor de frunze și mure
Pădure, pădure, pădure...*

Sînt

*Sînt bobul de cristal
Ce-și urcă seva
Din adîncuri.
Sînt pîrlul*



Actorul devine efigia personajului
(Ivan Mosjoukine — Kean)

1913: *Les trois mousquetaires* (Franța). Regia: André Calmettes, Henri Pouctal. În distribuție: Emile Dehelly, Nelly Cormon, E. de Max, Philippe Garnier, Rolla Norman. Presa îl anunță ca pe o grandioasă «inscenare», «film d'art».

După alte două versiuni, realizate în timpul și imediat după primul război mondial, urmează:

1921: *The Three Musketeers* — S.U.A. Regia: Fred Niblo. Adaptarea: Edward Knoblock. Inimitabilul Douglas Fairbanks în mijlocul unei constelații actricești: Leon Barry, Nigel De Brulier, Marguerite De La Motte, Barbara La Marr și Adolphe Menjou. O producție Douglas Fairbanks Pictures.

1922: *The Three Must-Get-There* (joc de cuvinte bazat pe asemănarea fonetică: *Cei trei trebuie să ajungă acolo*). În Franța, filmul a rulat de asemenea cu un titlu-calambur: *L'étroit mousquetaire* — Subțirelul mușchetar — S.U.A. Regia: Max Linder. În distribuție: Max Linder, Clarence Wertz, Charles Mezzetti. Parodie a filmului jucat de Douglas Fairbanks. Gaguri burlești, folosirea comică a anacronismului.

Cel puțin patru noi versiuni sînt realizate în primul deceniu al sonorului. După al doilea război mondial, suita se reia cu vervă sporită:

1948: *The Three Musketeers* — S.U.A. Regia: George Sidney. Cu: Gene Kelly, Lana Turner, Van Heflin, Vincent Price, June Allyson, Angela Lansbury. O explozie de ritm și de culoare.

1950: *Il figlio di D'Artagnan* (Fiul lui D'Artagnan) — Italia. Regia: Riccardo Freda. În distribuție: Piero Palermi, Gianna Maria Canale, Carlo Nichi, Paolo Stoppa.

1952: *Il boia di Lilla* (Călușul din Lille) — Italia. Regia: Vittorio Cottafavi. Actori: Yvette Lebon, Rossano Brazzi, Jean-Roger Caussimon.

1953: *Les trois mousquetaires* — Franța. Regia: André Hunebelle. Printre actori: Georges Marchal, Gino Cervi, Yvonne Sanson, Danielle Godet;

Rostogolit din stîncă-n stîncă.
Sînt rîul,
Care străbate dealuri și cîmpii.
Sînt fluviul pîrinte,
Ce duce totul
În străbuna mare.
Sînt marea,
Cu furtuni,
Pescăruși
Și țărături de fildeș.
Sînt oceanul,
În adîncurile căruia
Sălășluiesc monștri și perle.
Sînt toate apele lumii.

Crez

Eu n-am să mor,
Nimeni nu moare,
Toți adormim.
Și-acolo în adîncuri
Așteptăm sorocul
Cînd fierul nostru
Va renaște
Într-o prelungă fuzee.
Apoi în marș de lumină
Vom fișni spre alte lumi
Necunoscute,
Unde o vom lua de la capăt.
Nimeni nu moare,
Toți adormim,
Ascultînd așteptarea...

Patrulaterul

De copil a visat să fie marină. Să călătorească, să-nfrunte talazuri mari cît nukul din curtea pîrintească, să se bată cu alți marinari prin tavernele docurilor și să aibă în fiecare port, unde-o arunca ancora, cîte o iubită care să-i ducă dorul.

Dar cum era miop, iar pe deasupra și daltonist, s-a făcut contabil. Mă rog, așa-i prin viață, cîte nu visează și cîte nu-și dorește bietul om, iar pînă la urmă...

Cînd i-a venit sorocul și s-a prezentat la recrutare, după examenul medical a fost întrebat la ce armă ar dori să-și facă datoria.

— La marină domnule maior, eu sînt un om al vînturilor, al valurilor, sînt un om al mării, am apa în sînge, în suflet...

Astfel l-au dat la pompieri. Trist, jignit, a făcut-o pe pompierul la contabilitatea unității. Sfidîndu-i pe cei care nu pricep nimic din marile idealuri, și-a tatuat pe brațul stîng o ancoră iar pe cel drept o sirena țătoasă care se naște din valuri. Pe sub veston, tot ca o sfidare, purta un tricou, marinăresc, cumpărat la preț destul de pipărat.

După ce-a terminat cu pompieria, s-a angajat, evident, contabil. Și uite așa au început să curgă anii unul după altul, ca bilele la popice.

De înșurat nu s-a-nșurat, considerînd că un adevărat marinăruș nu-și leagă viața de nimeni, niciodată. Ba de la un timp s-a apucat și de băutură și bea numai rom, ca marinarii, pînă a dat în patima lichidului care ar fi trebuit să fie stors din trestie de zahăr. Prietenii aveau trei. Doi foști aviatori, adică mai bine zis care au vrut să fie aviatori, și o fostă actriță de teatru și cinema, tot care a vrut. Primii doi lucrau cu el în birou, iar actrița în altul, era dactilografă. Cei patru trăiau minunat. Jucau la Loto împreună, odată chiar au cîștigat 146 lei, vedeau filme cîteșipatru, iar concediile tot



Planchet: o compoziție savuroasă a lui Bourvil.

1954: *I Cavalieri della Regina* (Cavalerii reginei) — Italia. Regia: Mauro Bolognini. Cu: Jeff Stone, Marina Berti, Domenico Modugno, Tamara Lees.

1959: *Gli Sparvieri del Re* (Șoimii regelui) — Italia. Regia: Joseph Lerner. Actori: Brenda Hagan, George Higgins.

1961: *Les trois mousquetaires* — Franța-Italia. Regia: Bernard Borderie. În rolul lui D'Artagnan, Gérard Barray. Milène Demongeot este Milady, Jean Carmet — Planchet, Perette Pradier — Constance.

Los tres mosqueteros y medio (Cei trei mușchetari și jumătate) — Mexic. Regia: Oscar Long. Actori: John Riding, Mike Ferens, Jean Ross, Tom West, Leticia Julian.

1962: *Le secret de D'Artagnan* (Secretul lui D'Artagnan) — Franța-Italia. Regia: Siro Marcellini. Cu: George Nader, Georges Marchal, Alessandra Panaro, Magali Noël.

1963: *I Quattro Moschettieri* (Cei patru mușchetari) — Italia-Franța. Regia: Carlo-Ludovico Bragaglia. O impresionantă echipă de comici: Aldo Fabrizi, Nino Taranto, Erminio Macario, Carlo Croccolo, Peppino de Filippo.

1973: *Quatre Charlots Mousquetaires* (Cei patru Charlot-mușchetari) — Franța. Regia: André Hunebelle.

1973: *The Three Musketeers* — Anglia. Regia: Richard Lester. Actori: Richard Chamberlain, Oliver Reed, Michael York, Charlton Heston, Faye Dunaway, Raquel Welch, Geraldine Chaplin, Jean Pierre Cassel, Christopher Lee. Filmul poartă subtitlul *Diamantele reginei*.

1975: *The Four Musketeers* (Cei patru mușchetari). Aceeași regie și aceeași distribuție. Filmul poartă subtitlul *Răzbunarea lui Milady*.



Cea mai patetică Esmeraldă (Maureen O'Hara în *Cocoșatul de la Notre-Dame*)

împreună le făceau. Dar mai ales visau, visau laolaltă și erau fericiți. Detestau restaurantele. Din trei în trei zile, regulă sfântă, organizau pe rând, la fiecare acasă, cîte o aniversare închipuită. Pe cele adevărate nu le băgau în seamă. La aceste întîlniri, cel mai zdrăvan bea marinarul. Bea, se-mbăta, spargea pahare, totuși cumpărau pahare ieftine, și-și povesteau călătoriile. Cam pe la mijlocul petrecerii, invariabil, începea să cînte celebra și vestita romanță marinărească:

«Dați-mi o barcă să-mi plimb iubita,
Să zbor cu ea din val în val
Cerul mi-e tată, marea mi-e mamă,
Sînt tiul mării, sînt marinar».

Uneori la chestia cu «să zbor cu ea din val în val», aviatorii îi renegau sufletul de marinar, înlocuindu-l cu cel de aviator, că din moment ce voia să zboare... Dar pînă la urmă lucrurile se linișteau, le potolea actrița care, c-o voce de contra-alto, declama că cele două arme de elită sînt fruntea oricărei armate moderne, iar peste toate domnește arta și mai ales arta dramatică. Toți recunosteau că așa e și continuau să spargă pahare.

Dar iată că într-o zi, o zi de iarnă, patruleterul a fost făcut triunghi. După o sticlă întreagă cu rom băută de unul singur, marinarul luase obiceiul să bea pe ascuns, acesta a uitat să se mai scoale a doua zi dimineată. Și a tot stat el așa în pat, pînă l-au găsit ceilalți. Au spart ușa și l-au găsit.

Tristețe, lacrimi, crematoriul uman. Cei trei știau că el, marinarul, avea suprema dorință ca cenușa lui să fie aruncată în valuri. Astfel s-au hotărît ca în prima duminică să se ducă la mare și să-i îndeplinească ultima rugă. Și totuși unul din aviatori a propus o variantă la testament. Le-a explicat că el, adică mortul, și-a exprimat dorința să-i fie aruncată cenușa în valuri, dar ce fel de valuri, n-a spus-o. Așa că ei pot foarte bine să pîndească o zi cu vînt pe Herăstrău, sau hai, Snagov, și să-i arunce cenușa în valuri. Ce să se mai cărăbească cu toții pînă la mare, drumul costa, păcat de bani, mai bine i-ar bea în cinstea celui care le-a fost... Dar privirile celor doi l-au făcut să tacă și și-a aprins o mărășească. Așa se face că duminica următoare, cei trei prieteni împreună cu el, care acum era într-un fel de urnă, adică de fapt într-o cutie de tabia,

«Contele de Monte Cristo»

1908: *Il Conte di Monte Cristo* — Italia. Regia: Luigi Maggi. Actori: Umberto Mozzato, Lydia de Roberti, Mirra Principi.

The Count of Monte Cristo — S.U.A. Regia: Francis Boggs. În rolul principal: Hobart Bosworth.

1914: *Monte Cristo* — Franța. Regia: Henri Pouctal. Cu: Léon Mathot, Nellv Cormon, Marc Gérard, Gaston Modot, Colas. Serial produs de Film d'Art.

După cel puțin alte două versiuni mute, în primii ani ai sonorului urmează:

1932: *Die Gräfin von Monte Cristo* (Contesa de Monte Cristo) — Germania. Regia: Karl Hartl. Brigitte Helm și Rudolf Forster într-o istorie imaginată de Walter Reisch pe motivele romanului lui Dumas.

1934: *The Count of Monte Cristo* — S.U.A. Regia: Rowland V. Lee. Cu: Robert Donat și Elissa Landi.

În timpul războiului, se produc trei noi versiuni, printre care una mexicană (*El Conde de Monte Cristo de Chano Urueta*), iar după război, ca și în cazul mușchetarilor, ritmul ecranizărilor se intensifică, cu două filme în același an:

1946: *The Wife of Monte Cristo* (Soția lui Monte Cristo) — S.U.A. Regia: Edgar G. Ulmer. Cu John Loder, Lenore Aubert, Fritz Kortner.

The Return of Monte Cristo (Reîntoarcerea lui Monte Cristo) — S.U.A. Regia: Henry Levin. Pe generic, Louis Hayward.

1948: *Le secret de Monte Cristo* (Secretul lui Monte Cristo) — Franța. Regia: Albert Valentín. O distribuție în care strălucește Pierre Brasseur.

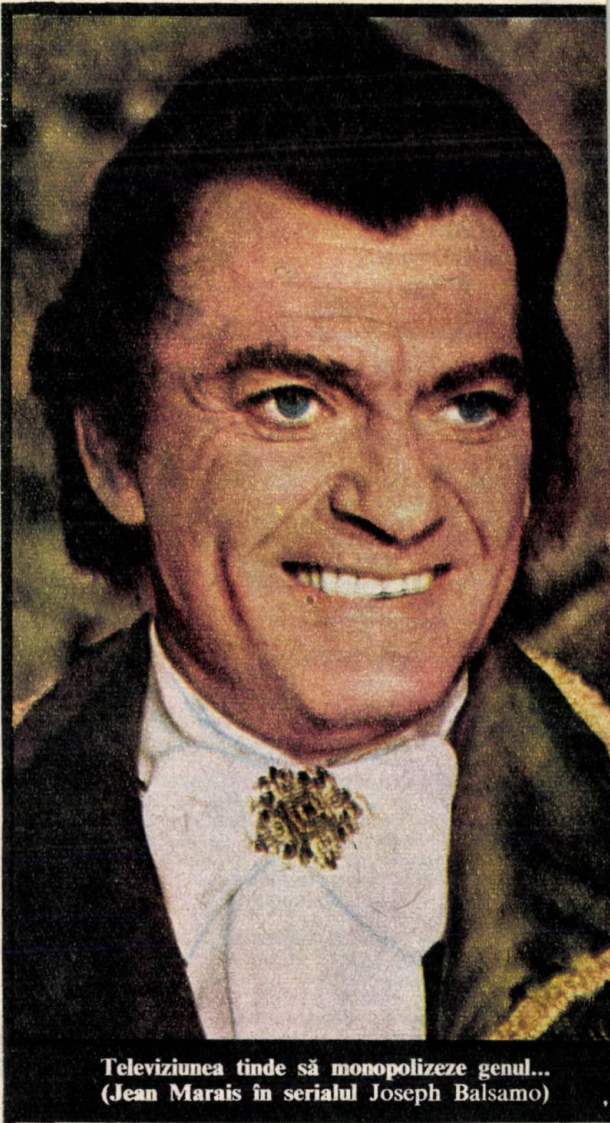
1953: *El Conde de Monte Cristo* — Argentina. Regia: Leon Klimowsky. În rolul lui Monte Cristo: Jorge Mistral.

1954: *Le Comte de Monte Cristo* — Franța. Regia: Robert Vernay. Pe generic: Jean Marais, Lia Amanda, Daniel Ivernel, Folco Lullii, Paolo Stoppa, Jacques Castelot. Printre semnatarii adaptării: Georges Neveux.

1960: *The Secret of Monte Cristo* (Secretul lui Monte Cristo) — Anglia. Regia: Robert Baker și Monty Berman. Cu: Rory Calhoun, John Gregson, Patricia Bredin, Gianna Maria Canale, Ian Hunter.

1961: *Le Comte de Monte Cristo* — Franța. Regia: Claude Autant-Lara. Protagonisti: Louis Jourdan, Yvonne Fourneaux, Pierre Mondy, Bernard Dhéran, Henri Guisot.

1968: *Le révolté sous le signe de Monte Cristo* (Revolțatul sub semnul lui Monte Cristo) — Franța. Regia: André Hunebelle. Cu: Paul Barge,



Televiziunea tinde să monopolizeze genul...
(Jean Marais în serialul *Joseph Balsamo*)

au coborât din tren la Constanța. Un taxi i-a dus pe malul mării, la Casino. Au privit marea, au văzut restaurantul, care era deschis și aproape pustiu, și au hotărât ca înainte de-a încredința mării esența celui care le-a fost prieten, să dea de dușcă vreo două păhărele cu rom, «de-l de-i plăcea lui». Asta în cinstea și onoarea aceluia care pleacă în marea călătorie, dar și în folosul lor care mai rămân și au cam înghețat.

După mai multe rînduri, și-au spus că-i timpul. Au ieșit din restaurantul cald și gol în frigul terasei ce străjuie marea învolburată.

Stăteau toți trei rezemați de parapet. Jos, valurile se spărgeau furioase de zidul cazinoului.

— E o mare potrivită, în furtună, așa cum îi plăcea lui. Rămăși pe gânduri, ei priveau întinderea mării care ciocotea în talazuri cu creste înspumate.

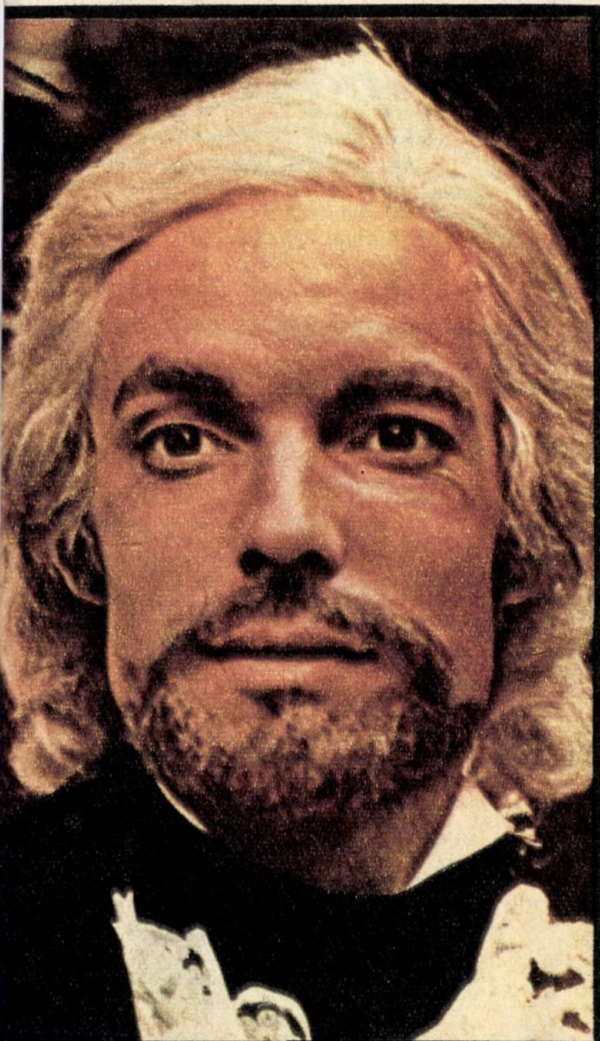
— Amalio, tu s-o faci... că de tapt el te-a cam iubit. Ea știa că el a cam iubit-o, dar ca un autentic marinăr nu i-a spus-o niciodată. Cu minile-nmănușate, a desfăcut capacul cutiei de tablă. A stat o clipă pe gânduri, ca o reculegere, ca o rugă de iertare, și-a făcut o cruce mică și discretă, așa cum fac mulți care trec

prin fața bisericilor și vor să se aibă bine cu ăi de sus, dar să nu-i știe nimeni, apoi, cu un gest de preotească antică, a aruncat cenușa către valurile mării. Dar tocmai în clipa aceea, o pală zdrăvăne de vînt sărât a învolburat cenușa înapoi, umplîndu-le ochii umezi de durere și gurilele paltoanelor nu tocmai noi. Toți au rămas stane de piatră. Restul cenușei s-a împrăștiat pe terasă, printre mesele răsturnate și strînse în grămezi, care așteptau primăvara, vopseaua, apoi vara. Mușenia lor a durat preț de cinci minute, apoi s-au întors cu spatele la vîntul blestemat. Nu înțelegeau nimic. Cum? El voia acolo în rînd, și acum zburdă pe aici pe terasă. Deodată unul din aviatori se deschise într-un zîmbet și spuse:

— Măi copii, ăsta s-a răzgîndit în ultimul moment. Vrea tot cu noi și printre mese. Nu vă scuturați, mergem înăuntru și mai luăm un rînd, două, trei...

Și au intrat, neabgînd de seamă marea, care răcnea furioasă în urma lor.

Ilarion CIOBANU



...dar marele ecran revine cu forțe noi
(Richard Chamberlain în Conte de Monte Cristo)

Pierre Brasseur, Raymond Pellégrin, Michel Auclair. Versiune modernizată, datorată scenariștilor Michel Lebrun și Jean Halain.

1975: **The Count of Monte Cristo** — Anglia. Regia: David Greene. Richard Chamberlain, în rolul lui Edmond Dantès. Pe generic mai citim numele lui Tony Curtis, Trevor Howard, Donald Pleasence, Louis Jourdan și Taryn Power.

«Vicontele de Bragelonne»

1910: **Il Visconte di Bragelonne** — Italia. Regia: Piero Fosco. Piero Fosco alias Giovanni Pastrone.

1922: **Der Mann mit Eisernen Maske** (Omul cu masca de fier) — Germania. Regia: Max Glass. În dublu rol: Wladimir Gaidarow. Versiune liberă

1929: **The Iron Mask** (Masca de fier) — S.U.A. Regia: Allan Dwan. Cu: Douglas Fairbanks, Marguerite De La Motte, Nigel De Brulier, Vera Lewis, Gordon Thorpe, Charles Stevens. Inspirat din «Vicontele de Bragelonne» și «Cei trei mușchetari».

Dintre versiunile sonore, le notăm pe cele mai recente:

1954: **Le Masque de fer** (Masca de fier) — Franța. Regia: Richard Pottier. Pierre Cressoy în rolul omului cu masca de fier.

1961: **La vendetta della maschera di ferro** (Răzbunarea măștii de fier) — Italia-Franța. Regia: Francesco De Feo. Cu: Michel Lemoine, Jany Clair, Pietro Albano.

1962: **Le Masque de fer** (Masca de fier) — Franța. Regia: Henri Decoin. În distribuție: Jean-François Poron, Jean Marais, Claudine Auger, Noël Roquevert, Silva Koscina, Enrico Maria Salerno.

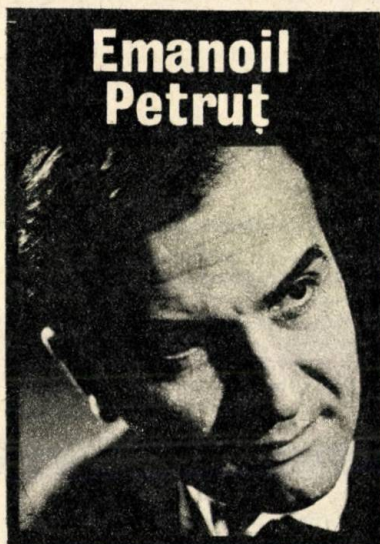
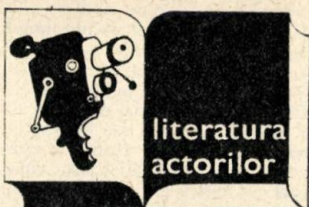
«Laleaua neagră»

1921: **The Black Tulip** — Anglia. Regia: Frankland Richardson. Pe generic: Gerald Mc Carthy, Zoe Palmer, Edward Verdaque.

1937: **The Black Tulip** — Anglia. Regia: Alex Bryce. În rolurile principale: Patrick Waddington, Ann Soreen.

1963: **La Tulipe Noire** — Franța-Italia. Regia: Christian Jaque. Cu: Alain Delon, Virna Lisi, Francis Blanche, Akim Tamiroff, Dawn Addams, Robert Manuel.





**Emanoil
Petruț**

Absolvent al Institutului de artă cinematografică din București, a interpretat pe scena Teatrului Național și la Teatrul Nottara o vastă suită de roluri, memorabile fiind creațiile sale din «Ne-poții gornistului», «Din jale s-a-ntrupat Electra», «Furtuna», «Cei din Dangaard», «Răzvan și Vidra», «Patima de sub ulmi», «Nora», «Poveste din Irkutsk», «Zodia Taurului», «Un fluture pe lampă», «Sweig», «Danton» și altele. A debutat pe ecran în **Brigada lui Ionuț** (1954), dar filmul care l-a impus memoriei noastre cinemafile și civice, prin rolul titular care l-a fost încredințat, a fost **Tudor** (1963). Până la cel mai recent film al său, **Patima** (1976), a totalizat 50 de roluri pe ecran.

Scrie de la 6 ani. A debutat în proză, nu știe când, cu trei nuvele, intitulate generic «Cei trei H». Primele versuri le-a publicat în 1950 în revista «Luceafărul». A mai semnat poezii în «Săptămîna» și «Revista Teatrului Național».

Oglinzile

*Mă uit în sus,
sînt înșelat.
Mă uit în jos,
sînt înșelat.
Mă uit în dreapta,
sînt înșelat.
Mă uit în stînga,
sînt înșelat.
Mă uit în urmă,
am fost înșelat.
Atunci îmi strig: «Înainte!»...*

*Și vremea se ia după mine,
Ea crede-n mine și nu minte!...*

Visul din vis

*Undeva nu prea departe
Mi-am născut doruri deșarte.
Un vis blind ce mă-nsoțește,
A fost adevărat și nu mai este
E visul care lasă urme
Și mă amestecă în alte turme.
Azi nu mai ești în visul meu
Și îmi șoptesc mereu, mereu:
În vis era un altul sau eram eu?...*



Aventuri spre încintarea copiilor... (Tom Sawyer)...dar și a adulților care păstrează nostalgia copilăriei (O călătorie spre centrul pămîntului)



«Kean»

Din zece ecranizări identificate, semnalăm trei:

1910: Kean — Danemarca. Regia: Holger Rasmussen. Actori: Martinius Nielsen, Agnes Myrop Christensen, August Blom.

1923: Kean — Franța. Regia Alexandre Volkoff. Actori: Ivan Mosjoukine, Nicolas Koline, Natalie Lissenko, Mary Odette, Georges Deneubourg. Mosjoukine, scrie Pierre Leprohon, «a găsit în Kean un personaj care a convenit exact talentului său exaltat și romantic».

1956: Kean — Italia. Regia: Vittorio Gassman. Actori: Vittorio Gassman, Anna Maria Ferrero, Eleonora Rossi-Drago, Gérard Landry. Un exercițiu de digitație al regizorului, o confirmare a calităților actorului.

Alte romane

Noianul de titluri și nume pe care nu le-am pomenit mai sus este impresionant. Cu riscul arbitrarului, mai alegem cite un singur exemplu dintre multiplele variante cinematografice ale altor citeva romane ale lui Dumas-Tatăl (dintre alte multe ecranizate).

1946: Le Collier de la reine (Colierul reginei) — Franța. Regia: Marcel L'Herbier. Pe generic: Viviane Romance, Marion Dorian, Maurice Escande, Jacques Dacquemine.

1954: La Reine Margot (Regina Margot) — Franța. Regia: Jean Dréville. Cu: Jeanne Moreau, Armando Francioli, André Versini, Françoise Rosay.

Adaptarea semnată de Abel Gance.

1962: Il trionfo di Robin Hood (Triumful lui Robin Hood) — Italia. Regia: Umberto Lenzi. În distribuție: Don Burnett, Gia Scala, Gaja Germani.

Stele mici

*M-ai suspendat în univers
alături de tine printre milioane de stele.
Ne zîmbeam jînîndu-ne de mînă,
obişnuindu-ne cu veşnicia noastră.*

*Depart de ceilalţi,
scîlpeam ca două stele mici
luminîndu-se una pe alta.*

*Dar ai coborît ochii
atras de vrtejul mulţimii
şi-ai amejit, şi ai căzut.*

*De-acolo de jos de-abia mă recunoşti
de atîta întuneric.*

*Şi razele mele nu mai am cui să le dărui,
şi căldura lor mă arde.*

*Şi am să cad şi eu ca tine
amestecîndu-mă în mulţime cu ceilalţi.*

În urma noastră va rămîne un gol.

Privind spre el ne vom simţi aproape,

*dar nu ca două stele scîlbitoare
învăhuite de aceleaşi raze,*

*ci ca doi oameni care au crezut
că-nfruntă veşnicia cu o clipă.*

Sărbătoare

*Palmă te sărbătoresc astăzi întreagă
Cu toate zeităţile degetelor tale.*

Roşul, galbenul şi albastrul se leagă

*Şi mişcă norii şi-i răsucesce pale
Cum dorul te alege băgîndu-te în seamă.
Şi astăzi lumea mi te cheamă!
Palmă, te sărbătoresc astăzi întreagă
Legată de palme ce una cu alta se leagă
Peste pămînt, peste grîne şi gînd.
Mă las în aceste palme şi nu mă vînd!
Sărbătoarea îmi duce la gură paharul
Îmi dăruieşte sufletul şi harul!*

August '44

*Mi-aduc aminte,
cînd am călcat peste cuvinte
şi-am luat din vînt
un ultim cuvînt:
Credinţă!*

Umbra

În podul casei mele s-a ascuns cineva:

E umbra mea.

În grădina casei mele se plimbă cineva:

E umbra mea.

În faţa casei mele dă tîrcoale cineva:

E umbra mea.

În locul sfinţit de mine stă fără vorbă cineva:

E umbra mea.

Eu, oare, unde mă găsesc?!...

1973: Joseph Balsamo — Franţa. Regia: André Hunebelle. Serial de televiziune, în 7 episoade, jucat de: Jean Marais, Doris Kunstmann, Henri Guisol, Udo Kier, Olimpia Carlisi.

Jules Verne: între real şi fantastic

Inaugurată de Méliès, acest «Jules Verne al cinematografului», seria adaptărilor se dovedeşte bogată, chiar lăsînd de o parte multele ecranizări nemărturisite, filmele care împrumută în secret sugestiile din scrierile autorului, cum ar fi **Călătoria în imposibil** (Georges Méliès, 1904) sau **Destinaţia: Luna** (Irving Pichel, 1950). Au trecut pe ecran, în proporţii aproape egale, romanele de aventuri tradiţionale şi cărţile de science-fiction, recordul transpunerilor deţinîndu-l «Michel Strogoff». În majoritate, ecranizările se adresează cu precădere copiilor şi adolescenţilor, urmărind, cu sau fără succes, suspens-ul, amploarea spectaculară, crochiul pitoresc. Cu puţine excepţii, filmele rămîn simple ilustrări ale operelor literare de la care pornesc, o «punere în imagini» mai mult sau mai puţin fastuoasă, naivă sau ingenioasă. De regulă, filme făcute de dragul vedetelor, al trucajelor spectaculoase, al ambianţelor exotice. Rareori de dragul lui Jules Verne, povestitorul pateticilor călătorii pe toate meridianele mapamondului şi, mai ales, poetul marilor călătorii ale minţii. Între cazurile fericite, adaptările lui Karel Zeman se îndepărtează hotărît de filmul-album. Cu o plastică mereu inventivă, cu savante efecte de montaj, stăpînind cu o extraordinară graţie mijloacele tehnice, **Invenţiile diabolice**, **Dirijabilul furat** şi **Pe cometă** regăsesc nu o dată fantazia vizionară, simbolurile subterane, umorul şi poezia cărţilor pe care ni le-a lăsat Verne. Tot printre reuşite, plasîndu-se însă pe o treaptă mai jos, ar mai

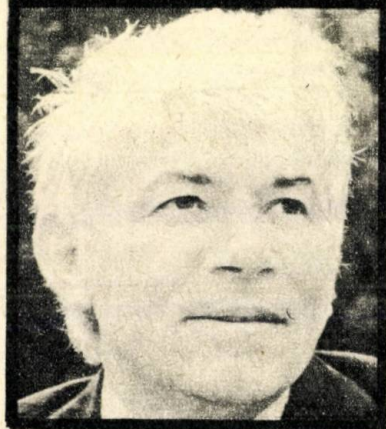


Personaj englez în versiune italiană, cu interpret american (Don Burnett în Robin Hood)





Ștefan Radof



S-a născut — fapt pe care nu putem să nu-l subliniem — la Buftă, în 1934. Dar cinematografia din imediata vecinătate a solicitat tirziu și rar acest talentat actor. Absolvent al I.A.T.C. în 1964, a interpretat în schimb un mare număr de roluri — nu puține principale — în spectacolele de pe scenele Teatrului tineretului din Piatra Neamț și Teatrului Nottara din Capitală: **Căsătorie silită**, **Fii cuminte Cristodor**, **Hamlet**, **Bună seara domnule Wilde**. **Henric al IV-lea**, **Barbarii**, **Trei întâlniri cu tragicomedia**, precum și la televiziune — **Fintina** turmelor, **Livada cu vișini**, **Puterea și adevărul**, **Interviul**, **Să nu uităm...** În prezent filmează în **Oaspeți de seară**, după un scenariu de Al. Șiperco. Primele poezii le-a publicat în 1965 în revistele «Amfiteatru» și «Luceafărul». A colaborat apoi cu versuri la «Gazeta literară», «Contemporanul», «Viața românească», «Scînteia tineretului» și din nou la «Luceafărul». Volume de poezii: «Casa de foc» (1972) și «Iris» (1975), ambele la editura Cartea Românească.

Amprenta

*O! cite semne au făcut aceste mîini
și cite daruri,
sînt lăudate-n apa mării și în soare,
sînt lăudate-n lut, în aer și femei
și de atîtea lucruri ce rămîn
în urma mea: necruțătoare*

Cîntec tigănesc la M.R.P.

*Chip al meu pe-o talgere,
Pasărea mea agere.*

*Prinsă-n lemn despîcat
Bate rea
Bate trist
inima mea*

*Mai foșnitor cutreier și lung
spre înserat.*

*Mai scund lovesc în aer.
Mai surd.
Mai depărtat.*

*Pe fașa din oglindă
Îmi trag mereu perdeaua.
În sînge, tot mai veche,
îmi sună geamparaua.*

putea conta **Insula misterioasă** al lui Cy Endfield, povestit cu o știință sigură a ritmului. În rest, cîteva izbînzi fragmentare: micile, surprinzătoare invenții vizuale ale lui Henry Levin din **Călătorie spre centrul pămîntului**, jovialitatea familială și aerul ușor lunatic pe care Cerkasov le conferă lui Paganell în **Copiii căpitanului Grant**, filmul, altfel modest, produs de Mosfilm, în 1936, scenografia fantasmagorică din **De la pămînt la Lună** al lui Byron Haskin. Într-un cuvînt, un bilanț totuși sărac.

Trecînd peste filmele inspirate de «Robur Cuceritorul», «Cariera unei comete» și alte povestiri, reținem:

«De la pămînt la lună»

1902: **Le voyage dans la lune** (Călătoria în lună) — Franța. Regia: Georges Méliès. Primele nouă «tablouri» inspirate de romanul lui Verne, următoarele sugerate de nu mai puțin faimosul «Primii oameni în lună» al lui H.G. Wells.

1958: **From the Earth to the Moon** — S.U.A. Regia: Byron Haskin. În distribuție: Joseph Cotten, George Sanders, Debra Paget. Personajul Jules Verne e jucat de Carl Esmond.

1967: **Jules Verne's Rocket to the Moon** (Ra-cheta lui Jules Verne spre lună) — Anglia. Regia: Don Sharp. Printre actori: Burl Ives, Troy Donahue, Gert Froebe. Produs de «Jules Verne Films».

«Călătorie spre centrul pămîntului»

1959: **Journey to the Center of the Earth** — S.U.A. Regia: Henry Levin. Trucaje de calitate. Printre actori: James Mason, Pat Boone, Diane Baker, Arlene Dahl.

«20 000 de leghe sub mări»

1907: **Vingt mille lieues sous les mers** — Franța. Regia: Georges Méliès. Sugestii plastice împrumutate din gravurii ediției Hetzel.

1914: **Twenty Thousand Leagues under the Sea** — S.U.A. Regia: Allan J. Hollubar. O noutate tehnică: frații Williamson folosesc primele aparate de luat vederi submarine.

1916: **Twenty Thousand Leagues under the Sea** — S.U.A. Regia: Stuart Paton.

1954: **Twenty Thousand Leagues under the Sea** — S.U.A. Regia: Richard Fleischer. Astori de prima mînă: James Mason, Kirk Douglas, Peter Lorre, Paul Lukas. Produs de Walt Disney.

«Insula misterioasă»

1929: **The Mysterious Island** — Anglia. Regia: Lucien Hubbard. Cap de atîș: Lionel Barrymore. Experimente de culoare, datorate operatorului William Howard Greene.

1941: **Tainstvenii ostrov** — U.R.S.S. Regia: E. Pențlin. Turnat în studiourile din Odessa. N. Komissarov în rolul căpitanului Nemo.

1961: **The Mysterious Island** — Anglia. Regia: Cy Endfield. În distribuție: Michael Craig, Jean Greenwood, Michael Callan, Herbert Lom. «Cel mai puțin pueril dintre filmele inspirate de Jules Verne, aventura supraviețuitorilor fiind povestită fără naivități, ba chiar atîngînd tragedia» — scrie René Prédal.

1969: **Captain Nemo and the Underwater City** (Căpitanul Nemo și orașul submarin) — Anglia. Regia: James Hill. Actor: Robert Ryan, Nanette Newman, Chuck Connors, John Turner. Inspirat liber de Jules Verne.

1973: **L'île mystérieuse** — Franța-Spania-Italia. Regia: Juan Antonio Bardem, Henri Colpi. Cu: Omar Sharif, Philippe Nicaud, Jes Hahn, Gabriele Tinti. Două semnături ilustre, un film oarecare.

«Cinci săptămîni în balon»

1961: *Five Weeks in a Balloon* — S.U.A. Regia: Irwin Allen. În distribuție: Red Buttons, Fabian, Barbara Eden, Cedric Hardwicke, Peter Lorre. O suită de ilustrații ingenioase.

1966: *Cinci săptămîni în balon* — România. Regia: Olimp Vărășteanu. Scurt-metraj de animație (cartoane decupate).

«Căpitan la 15 ani»

1945: *Piatnadțatiletîi Kapitan* — U.R.S.S. Regia: V. Juravliov. Pe generic: V. Larionov (Dick), A. Hvilia, M. Astangov.

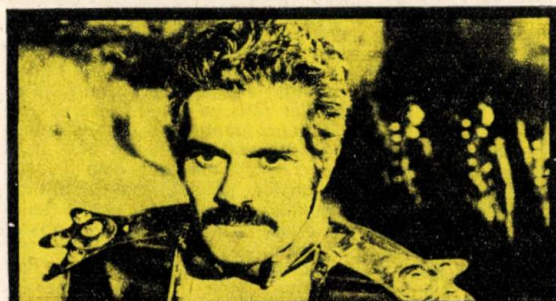
«Copiii căpitanului Grant»

1936: *Deti Kapitana Granta* — U.R.S.S. Regia: V. Vainștok. Un Paganel de neuitat: Nikolai Cerkasov. De neuitat — și cîntecele lui Dunaevski.

1962: *In Search of the Castaways* (În căutarea naufragiaților) — S.U.A. Regia: Robert Stevenson. Un Paganel tot atît de fermecător: Maurice Chevalier. În alte roluri: George Sanders, Hayley Mills, Jack Gwillim.

«Ocolul pămîntului în 80 de zile»

1956: *Around the World in 80 Days* — S.U.A. Regia: Michael Anderson. O distribuție de zile mari: David Niven, Cantinflas, Shirley Mac Laine, Charles Boyer, Joe E. Brown, Robert Newton, John Carradine, Marlene Dietrich, Fernandel, Frank Sinatra, Ronald Colman, Trevor Howard.



Mari regizori și mari actori înobilează genul:
Insula misterioasă de J.A. Bardem și Henri Colpi, cu Omar Sharif și Ocolul pămîntului...
de M. Anderson, cu David Niven



«Farul de la capătul lumii»

1970: *The Light at the End of the World* — S.U.A.-Spania. Regia: Kevin Billington. Actori: Kirk Douglas, Yul Brynner, Jean-Claude Drouot, Samantha Eggar, Renato Salvatori.

«Mathias Sandorf»

1922: *Mathias Sandorf* — Franța. Regia: Henri Fescourt. În distribuție: Romuald Joubé, Yvette Andreyor, Jean Toulut, Max de Rieux, Jeanne Heibling. Serial în 9 episoade.

1962: *Mathias Sandorf* — Franța-Italia-Spania. Regia: Georges Lampin. Actori: Louis Jourdan, Serena Vergano, Francisco Rabal, Claudio Gora, Bernard Blier. Printre semnatarii adaptării: Charles Spaak.

«Michel Strogoff»

1910: *Michael Strogoff* — S.U.A. Regia: J. Searle Dawley.

1914: *Michael Strogoff* — S.U.A. Regia: Lloyd B. Carleton.

1926: *Michel Strogoff* — Franța-Germania. Regia: Viatcheslav Tourjansky. Protagonist: Ivan Mosjoukine.

1936: *Michel Strogoff* — Franța-Germania. Regia: Richard Eichberg, Jacques de Baroncelli. În rolul principal: Anton Walbrook.

1937: *The Soldier and the Lady* (Soldatul și doamna) — S.U.A. Regia: George Nicholls Jr. Cu: Anton Walbrook.

1943: *Miguel Strogoff* — Mexic. Regia: Miguel Delgado.

1956: *Michele Strogoff* — Italia-Franța-R.F.G. Regia: Carmine Gallone. În rolul lui Strogoff: Curd Jürgens.

1970: *Strogoff* — Italia-Franța-R.F.G. Regia: Eriprando Visconti. Un erou cu chip angelic: John Philippe Law.

«Steaua Sudului»

1968: *The Southern Star* (Steaua Sudului) — Anglia-Franța. Regia: Sidney Hayers. Pe generic: Orson Welles, Ursula Andress, George Segal, Ian Hendy. O atracție în plus: Baletul Național din Senegal.

Motive din diverse romane

1958: *Vynález Zkazy* (Invenție diabolică) — Cehoslovacia. Regia: Karel Zeman. Actori: L. Tokos, A. Navrátil, M. Holub.

Actori evoluind pe fundalul decorurilor care imită litografiile din primele ediții ale cărților lui Verne. Zeman: «Filmul meu vorbește imaginației prin gravurile lui Benet și Riou (...) În anumite scene, alături de actori în carne și oase, sînt folosite desene animate și marionetele. A trebuit să stilizez pînă și cele mai mici detalii.»

În aceeași tehnică, Zeman va realiza

1967: *Ukradena vzducholod* (Dirijabilul furat)

și
1969: *Archa pana Servadaca* (Pe cometă) În 1958, *Invenție diabolică* a fost distins cu Marele Premiu al Expoziției de la Bruxelles.

L. GEORGE



«Filmul pe care avem iluzia
că îl vedem ca spectatori,
nu este altceva decât povestea
propriei noastre vieți»...

Italo Calvino

Italo Calvino:

Autobiografia unui spectator

Născut în 1923. Fost luptător în mișcarea de rezistență antifascistă. Debutază în 1947 cu o cronică lirică, în spirit neorealism, a vieții partizanilor din munții Liguriei: «Căderea cuiburilor de păianjen». Romanele și, mai ales, amplele sale nuvele recomandă un scriitor preocupat de problematica socială, înzestrat cu un fin simț psihologic (Calvino e un bun cunoscător al sufletului adolescentin), un prozator a cărui originalitate de stil stă în îmbinarea realismului cu fantasticul: «Povestiri», «Intrarea în război», «Specula edilitară», «Norul de smog», «Furnica argentiniană», «Ziua celui care numără voturile», «Cavalerul inexistent», «Baronul din copaci» (tradus și în limba română), «Vicomte de tăt în două».

În afara scheciului regizat de Nino Manfredi și cuprins în filmul **Dragostea dificilă** (o producție italo-vestgermană, 1962), în afara ecranizării semnate de Pino Zac după «Cavalerul inexistent» (Italia — 1969), literatura lui Calvino rămâne să fie descoperită de cinematograf.

Cinematograful ca miraj



A fost un timp în care mă duceam la cinema în fiecare zi, și câteodată chiar de două ori pe zi. Asta se petrecea prin anii '36,

de fapt în epoca adolescenței mele. În acești ani cinematograful a fost pentru mine o lume. O altă lume decât cea care mă înconjură, dar pentru mine numai ceea ce vedeam pe ecran avea caracterul unei lumi adevărate, plenitudine, necesitate, coerență. În timp ce, în afara ecranului, se aflau elemente eterogene care păreau asamblate din pură întâmplare; materialele proprii mele vieții mi se păreau lipsite de orice formă.

Cinematograful ca evaziune — s-a spus de nenumărate ori într-o formulă care se vrea condamnată — și fără îndoială la asta îmi servea mie cinematograful pe vremea aceea, la satisfacerea unei nevoi de depeizare, de proiectare a atenției mele într-un spațiu diferit — e o nevoie care, cred sincer, corespunde unei funcții primare de inserare în lume, a unei etape indispensabile de formare. Bineînțeles, existau și alte mijloace mai substanțiale și mai personale prin care să-ți creezi o lume a ta. Dar cinematograful era mijlocul cel mai lesnicios, cel mai la îndemână și, mai ales, cel care mă ducea instantaneu, oricât de departe.

Dovada acestei pasiuni reale pentru cinematograful se traducea prin graba cu care mă precipitam în sală de îndată ce cinematograful își în-

cepea programul, adică de îndată ce se deschidea, la ora 14. Să asist la prima proiecție, avea diverse avantaje: întâi sala era pe jumătate goală — și așa au fost cam toate pentru mine — și acest lucru îmi permitea să ocup un fotoliu de orchestră din rândul III și să-mi întind picioarele pe fotoliul din față; apoi era speranța că voi avea timpul necesar să mă strecor de acasă, fără ca cineva să-și fi dat seama de lipsa mea, lucru care-mi crea posibilitatea să solicit permisiunea să ies în oraș (de cele mai multe ori ca să văd al doilea film); aceste «sedințe» de cinema îmi dădeau o ușoară ameteală — foarte nocivă pentru studii, dar foarte propice reveriei. Și apoi mai exista un avantaj serios: chiar dacă era mai greu de măturis: vizionarea la ora începerii programului cinematografului îmi dădea posibilitatea fericită să văd un film de la început și nu la întâmplare, pe parcursul desfășurării lui, așa cum mi se întâmpla în mod obișnuit când ajungeam la cinema în timpul după-amiezii sau pe seară.

Să intri în sală după ce filmul a început e un obicei barbar — de altminteri generalizat la spectatorii italieni — și care durează pînă în ziua de azi.

Am putea spune că, încă de pe atunci, devansam toate tehnicile narrative — mai mult sau mai puțin sofisticate ale cinematografului modern — rupînd firul cronologic al poveștii și transformînd-o într-un «puzzle» care trebuia reconstituit, bucată cu bucată, sau acceptînd-o alcătuită din fragmente. Dar

ca să continui tentativa de consolare, aș mai spune că, asistînd la un film după ce-ți văzuseși înțelesul, te bucurai de niște satisfacții suplimentare: descoperai nu numai dezlegarea misterelor și a dramelor, ci însăși geneza lor, capătînd și un sentiment confuz de previziune referitor la personaje. Confuz, adică similar celui pe care-l încearcă ghi-citoarele, pentru că reconstituirea unei trame lacunare nu este ceva ușor, cu atât mai mult cînd e vorba de un film polițist, unde identificarea înțelesului și apoi a delic-tului lasă la mijloc o zonă de mister cît se poate de întinsească. Mai mult, între început și sfîrșit, îmi lipseau de obicei o serie de secvențe, pentru că, uitîndu-mă la ceas, îmi dădeam seama că e tirziu și că dacă nu voiam să înfrunt mînia părintească, trebuia să plec imediat, înainte ca pe ecran să apară scena la care intrasem.

În felul ăsta multe filme mi-au rămas în minte, și astăzi încă, după mai bine de 30 de ani — ce spun? de aproape 40 de ani, dar cu un gol la mijloc. Cînd mi se întâmplă să văd unul din acele filme la televizor, de pildă — recunosc scena la care am intrat atunci în sală, scenele pe care le-am văzut fără să le pot lega de rest, și regăsesc bucățile din puzzle, ca și cum l-aș fi lăsat incomplet în ajun.

Ucenicia

Vorbesc aici de filmele pe care le-am văzut între 13 și 18 ani, cînd

cinematograful mă preocupa cu o putere pe care n-am simțit-o nici înainte și nici după acea epocă; despre filmele văzute în mica copilărie, amintirile sînt vagi; iar filmele pe care le-am văzut la vremea maturității se amestecă cu alte impresii și experiențe.

Amintirile mele sînt cele ale unuia care descoperă cinematograful la un anumit moment; am fost crescut foarte «din scurt», iar mama a avut grijă să mă ferească de contactul cu lumea; cînd eram mic, mă ducea foarte rar la cinema, și numai la adaptări renumite și instructive. Am păstrat foarte puține amintiri despre filmul mut și despre primele filme «vorbite»: cîteva pelicule cu *Charlot*, un film cu corabia lui *Noe*; *Ben Hur* cu *Ramon Novarro*; *Dirijabilul* (în care un zeppelin naufragia la *Pol*); documentarul *Africa vorbește*, un film de anticipație referitor la anul 2000 și *Trade Horn*. Dacă *Buster Keaton* și *Douglas Fairbanks* figurează pe locurile de onoare ale mitologiei mele personale, acestea se datorează faptului că mai tîrziu i-am introdus, în mod retrospectiv, într-o copilărie a mea, imagină, fără ca ei să fi existat în copilăria mea reală. Pe vremea aceea, îi știam doar din contemplarea unor afișe colorate. În general, eram ferit

la modă în copilăria mea, personajele masculine semănau ca gemenii între ei, iar acțiunea era întotdeauna bazată pe gelozia dintre doi piloți — dar ochii mei nu-i diferențiau și în mintea mea era un singur pilot — lucru care genera o enormă confuzie.

În concluzie: ucenicia mea de spectator a fost lentă și plină de contraste; dar probabil că de aici a izbutit pasiunea de care vă vorbesc.

Cînd ieșeam din cinematograful pe la 4 sau 5 după amiază, eram frapat de senzația timpului care trece, de contrastul dintre două dimensiuni: cea din interiorul și cea din exteriorul filmului. Intrasem cînd afară era lumină orbitoare și ieșeam în întuneric; străzile luminate păreau să prelungească efectele de alb-negru ale ecranului. Întunericul îmblinzea oarecum discontinuitatea dintre aceste două lumi, dar pe de altă parte o accentua, deoarece marca scurgerea celor 2—3 ore pe care le trăisem într-o viață imagină sau plonjat în alt secol. Atunci simțeam o emoție neobișnuită, constatînd că ziua s-a mărit sau s-a micșorat; trecerea dintr-un anotimp în altul (aproape nesimțită, în localitatea temperată în care trăiam) abia la ieșirea din cinematograful o simțeam... Cînd în film ploua, citeam urechea să aud dacă nu cumva

mine un reflex, un sentiment de angosă. Dacă nu era încă ora cinei, mă mai plimbam cu prietenii pe strada principală. Treceam iar prin fața cinematografului de unde abia ieșisem și auzeam răsundînd în stradă dialogul care venea din cabina de proiecție: îl receptam cu un sentiment de irealitate, nu mă mai puteam identifica cu el, pentru că pășisem în lumea exterioară, dar încercam un sentiment asemănător cu nostalgia, sentimentul celui care se întoarce trecînd peste prag.

Lumea

Mă gîndesc la o anumită sală de cinema, cea mai veche din orașul meu, cea de care sînt legate primele mele amintiri din vremea filmului mut, și care de atunci și pînă foarte curînd și-a păstrat aceeași firmă, «*Liberty*», decorată cu medalii. Sala era lungă și mare, în pantă, înconjurată de un coridor cu coloane. Fereastra cabinei operatorului dădea în strada principală, și prin ea răsunau afară vocile absurde din film, metalice, deformate de tehnica rudimentară a epocii, și încă mai absurde din cauza dublajului într-o limbă plină de elocință, dar care n-avea nimic comun cu italiana vorbită, fostă sau viitoare... Și totuși, falsitatea acelor voci avea o forță de comunicare în sine, ca și cîntecul sirenelor, iar eu trecînd pe sub acea fereastră auzeam chemarea acelei alte lumi, care pentru mine era lumea.

Ușile laterale ale sălii dădeau într-o straduță; în antracel, plasatorul, îmbrăcat în livree cu brandenburguri, dădea la o parte draperiile de catifea roșie și în prag apărea culoarea aerului de-afară. Spectatorii din sală se priveau cu trecătorii de pe stradă, și de ambele părți se simțea un fel de jenă, ca și cum ori unii ori alții se făceau vinovați de încălcarea teritoriului respectiv. În mod special în antracel dintre partea I și a II-a a filmului (acest antracel este un obicei pur italian, care, inexplicabil, a rezistat pînă în ziua de azi), îmi dădeam seama că mă aflu în acel oraș, în acea zi, la acea oră — dar că, în curînd voi fi iarăși în Mările Chinei sau la San-Francisco în plin cutremur, și plăcerea mea creștea. Sau — după dispoziția sufletească în care mă găseam, reprezenta un avertisment special pentru mine, ca să nu uit că mă aflu într-o lume reală și că nu trebuia să mă rătăcesc cu gîndul... Mai puțin jenante erau intreruperile la cinematograful cel mai mare din oraș din acea vreme. Aerisirea se făcea prin acoperișul mobil al cupolei metalice, care se găsea în mijlocul plafonului pictat cu centauri și nimfe. Vederea cerului în timpul pauzei îmi provoca o stare de meditație, căci norii care treceau încet păreau să vină din alte continente sau din alte secole. În serile calde de vară proiecția filmului se făcea cu plafonul desco-



«Despre filmul mut nu păstrez decît crîmpeie de amintiri în care intră cîteva pelicule cu Chaplin»

de filme de dragoste — pe care, de altfel, nici nu le înțelegeam, pentru că, pe vremea aceea, din cauza lipsei de obișnuință, nu distingeam fizionomiile cinematografice și confundam bărbaii, mai ales dacă purtau mustață; confundam între ele și femeile, mai ales dacă erau blonde... În filmele de aviație, care erau foarte

plouă și afară, sau dacă nu mă prindea vreo furtună tocmai atunci, cînd fugisem de-acasă fără să iau umbrela; aceasta era unica circumstanță în care, trăind în lumea de pe ecran, îmi reaminteam de lumea reală, cea de afară, și asta-mi provoca o stare de angosă. Pînă astăzi încă, ploaia din filme provoacă în



perit, și prezența cerului înstelat ne îngloba pe toți în același univers.

În timpul vacanței mari, mi se dădeam la cinema cu mai multă libertate și calm. Marea majoritate a colegilor plecau din orașul maritim în care locuiam, pentru săptămâni și săptămâni. Pentru mine această perioadă reprezenta vinătoria după filmele vechi, pentru că în sezonul estival cinematografele prezentau filme din anii trecuți, dinainte ca această foamă de film să se fi trezit în mine. Astfel, vara puteam să recitig niște ani pierduți și să-mi construiesc un statut cu vechime de cineați. Erau filme din circuitul comercial normal (explorarea universului retrospectiv în cinecluburi sau cinemateci va marca o altă fază din viața mea, un raport dintre un oraș și alte lumi diferite și, atunci, cinematograful va face parte dintr-un context mai complex, dintr-o istorie). Mai păstrez în suflet emoția resimțită la descoperirea unui film vechi de 3-4 ani cu Greta Garbo, film care părea că vine spre mine din timpuri preistorice. Partenerul ei era un Clark Gable tânăr și fără mustață. Se numea **Susane Lennox** — sau poate e vorba de alt film? — pentru că în acea epocă am adăugat la colecția mea două filme cu Greta Garbo. Dar filmul de vîrf a fost pentru mine **Palma** cu Jean Harlow (N.R.: film neidentificat).

N-am spus încă, mi s-a părut ceva subînțeles, că cinematograful însemna pentru mine cinematograful american, producția curentă a Hollywoodului.

«Epoca mea» începe cu **Lăncierii din Bengal** cu Gary Cooper, cu **Revolta de pe Bounty** cu Charles Laughton și Clark Gable, pînă la moartea lui Jean Harlow (pe care am reîntîlnit-o, asemănînd-o peste ani și ani cu moartea Marilyn Monroe, dar atunci eram conștient de încălcarea nevrotică a fiecărei simbol). În intervale, comedii, multe comedii; filme polițiste, cu Myrna Loy, W. Powell și cățelul Asta; musicaluri, cu Fred Astaire și Ginger Rogers; thriller-uri cu detectivul chinez Charlie Chan; filme de groază, cu Boris Karloff. De numele regizorilor îmi amintesc mai puțin decît de cele ale actorilor, exceptînd pe Frank Capra, Gregory La Cava și Frank Borzage, ultimul aducînd într-o lume de miliardari oameni obișnuiți, interpretați de obicei de Spencer Tracy; pe atunci, în «era Roosevelt» (asta am aflat-o mai tîrziu), regizorii erau plini de bune sentimente față de epoca lor. Dar în vremea copilăriei mele nu făceam asemenea distincții...

Palmolivul american și mirosurile franțuzești

Cinematograful american de atunci era o colecție de chipuri de actori care n-aveau și nici nu vor mai avea egal (cel puțin așa mi se pare mie) și de povești în diverse combinații, ale căror mecanisme simple puneau în valoare și făceau

«să meargă bine» împreună aceste figuri (amorezi, actori de caracter, actori de plan-doi). Prea puțină salvare a unei societăți sau epoci plutea în jurul acestor trame tradiționale, și tocmai lucrul ăsta mă impresiona, fără să fi putut — atunci — să-l definesc. Era (asta aveam s-o descopăr mai tîrziu) mistificarea a ceea ce constituia societatea americană, dar era o altfel de mistificare, deosebită de mistificarea care mă înconjură în viața reală, a Italiei de atunci. Și deoarece pentru un psihiatrist este la fel de interesant și atunci cînd pacientul e sincer sau mincinos — pentru că în oricare din ipostaze el i se relevă — tot așa eu, spectator care aparținam unei lumi cu alt sistem de mistificare, aflam, descopeream și puțin adevăr în toată această enormă mistificare pe care o difuzau producțiile hollywoodiene. De aceea nu port nici un fel de pică acelei ima-

gini mincinoase a vieții; acum îmi dau seama că niciodată n-am considerat-o un adevăr, ci doar una dintre posibilele imagini artificiale care mi se ofereau — cu toate că nu eram în stare să explic acest lucru.

Vedeam și filme franceze care mi se prezentau cu totul deosebit, conferind depeizării o altă dimensiune. un fel de liant special între locurile reale ale experiențelor mele și locurile de oriunde (efectul numit **realism** tocmai în acesta constă, dar asta aveam s-o aflăm mai tîrziu). După ce am văzut **Casbah-ul** algerian în **Pépé le Moko**, mă uitam cu alți ochi la străduțele și scările orașului meu. Figura lui Jean Gabin părea plămuită dintr-un alt fel de material — psihologic și fiziologic — decît cele ale actorilor americani, figuri pe care nu mi le puteam imagina apărînd după o farfurie murdară de supă și de umilintă. ca în primele secvențe din **La Bandera** (poate numai chipul



«Buster Keaton figurează pe locul de onoare al mitologiei mele»

lui Wallace Berry în **Viva Villa** sau cel al lui Edward G. Robinson îi poate fi comparat).

Cinematograful francez părea greu de mirosuri. În timp ce filmul american mirosea a Palmolive, cosmetice și antiseptice. Femeile aveau o prezență carnală care ți se strecura în memorie ca a femeilor vii, concrete, dar și ca a unor fantasmе erotice (figura la care mă gândesc spunând aceasta este a lui Viviane Romance), în timp ce la stelele din Hollywood erotismul era sublimat, stilizat, idealizat. (Chiar cea mai carnală vedetă americană — Jean Harlow, blonda platinată, părea ireală, cu pielea ei albă, strălucitoare).

În peliculele alb-negru, albul căpăta o forță care transfigura chipurile femeilor, picioarele, umerii, decolteul lor, făcând din Marlene Dietrich nu țința imediată a dorinței, ci însăși dorința ca o esență extraterestră. Îmi dădeam seama că cinematografia franceză vorbea de niște lucruri tulburătoare și oare-

cum interzise, că Jean Gabin nu era fostul combatant care dorea să-și înjighebe o plantație undeva în colonii — așa cum încerca să ne facă s-o credem dublajul italian — ci un dezertor, fugit de pe front — temă pe care cenzura fascistă nu o putea permite.

Actorii

În fond, aș putea vorbi de cinematografia franceză a anilor '30 tot atît cît despre cea americană, dar vorbele mele ar depăși și cinematograful francez și anii '30, pe cînd cinematograful american al anilor '30 e unic, în asemenea măsură încît aș spune că e fără început și fără sfîrșit: în orice caz este fără început și fără sfîrșit în viața mea. Diferența dintre aceste două cinematografii de atunci n-are nimic comun cu literatura; cred că tocmai acesta este motivul pentru care cinematograful american de atunci se detașează din experiența mea ca un

relief izolat de rest: aceste amintiri de spectatori sînt anterioare momentului cînd a avut loc contactul cu literatura.

Ceea ce se numea «firmamentul hollywoodian» era un sistem în sine, cu constanțele și variațiile lui și cu o tipologie umană. Actorii reprezentau modele de caracter și comportare, fiecare temperament își găsea un erou posibil.

Pentru cel care vedea viața în acțiune și înfruntare deschisă, Clark Gable reprezenta o anume forță brutală înveselită de oarecare fanfaronadă; Gary Cooper era calmul, singele rece filtrat de ironie; pentru cel care se vedea depășind piedicile prin umor, era siguranța lui William Powell; pentru omul de societate, era discreția lui Franchot Tone; pentru introvertitul care dorea să-și înfrîngă timiditatea era James Stewart; în timp ce Spencer Tracy era tipul omului drept și cu suflul deschis, care știe să pună umărul la nevoie; și mai era, în sfîrșit, și tipul rar de erou intelectual, în persoana lui Leslie Howard.

La actrițe, gama fizionomiilor și a caracterelor era mai redusă; machiajul, coafurile și expresiile tindeau spre o stilizare unitară, înglobînd cele două categorii fundamentale: a blondelor și a brunelor. Această gamă începea de la fantezista Carole Lombard pînă la practica Jean Arthur, de la gura mare și senzuală a Joanei Crawford la gura fină și sensibilă a Barbarei Stanwyck. De la o extremă la alta se desfășura un evantai de chipuri mai mult sau mai puțin diferențiate, toate purtînd însă o marcă de neconfundat care limita intersubstituirea...

Între «catalogul» femeilor din filmele americane și cel al femeilor reale, de fiecare zi, eu nu puteam stabili nici un fel de legătură: aș spune că acolo unde primul se termina, începea al doilea (nu se înțepla același lucru cu femeile din filmele franceze; dimpotrivă. Raportul se putea stabili).

De la tînăra lipsită de scrupule interpretată de Claudette Colbert, la energia ascuțită a Katharine Hepburn, modelul cel mai important dintre personajele feminine pe care-l lansa filmul american era acela al femeii egală cu bărbatul în hotărîre, încăpătînire, spirit și inteligență. În această lucidă stăpînire de sine a femeii ca rivală a bărbatului, Myrna Loy era actrița cu cea mai marcată inteligență, ironie și simț al umorului. Vorbînd azi cu atîta gravitate despre acele comedii «ușoare», realizez că, în fond, pentru societatea noastră italiană, pentru moravurile noastre de atunci — mai ales în provincie — această autonomie și putere de inițiativă a femeilor din filmul american însemna o lecție, la care, într-un anumit fel, eram sensibil. Pînă într-atît încît îmi făcusem din Myrna Loy prototipul unei femei ideale, poate ca soție, poate ca soră, în tot cazul un prototip pe care-l



«Pe Douglas Fairbanks l-am introdus retrospectiv în copilăria mea imaginară»





«Personajele din filmele franceze îți rămăneau în memoria ca oameni vii»
(Jean Gabin și Viviane Romance în Frumoasa echipă de Julien Duvivier)

acceptam întrutotul și ca stil și ca gust și care coexista cu prototipul fantasmelor cu agresivitate carnală (Jean Harlow sau Viviane Romance), cu prototipul femeilor inspirând o pasiune extenuantă și maladivă (Greta Garbo, Michèle Morgan), la adresa cărora, în ciuda atracției, resimțeam un sentiment de teamă; sau cu acea imagine de fericire fizică și plenitudine vitală pe care o inspira Ginger Rogers, față de care nutream o dragoste nefericită și fără speranță, care mă urmărea și în reveriile mele: nu știam să dansez!

Vocile

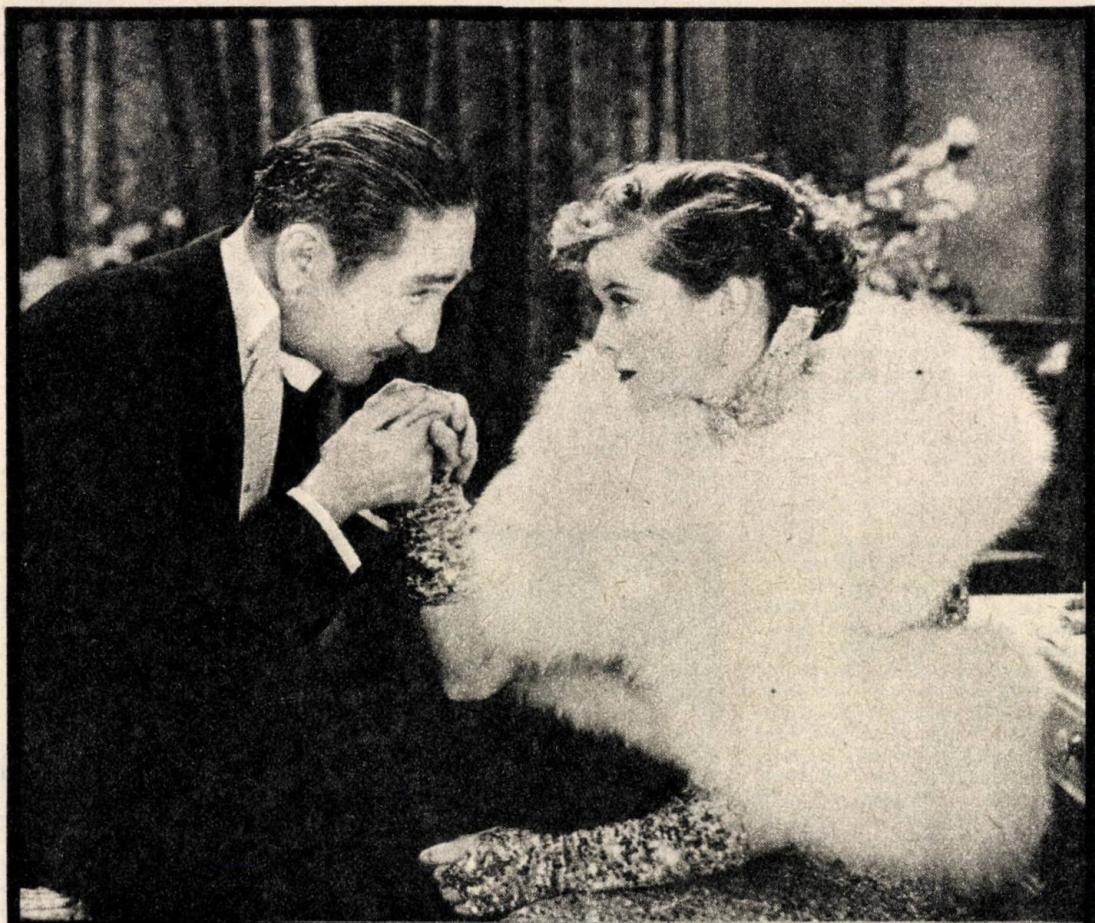
Se pune întrebarea dacă e bine sau rău, pentru un adolescent, să-și construiască un Olimp de femei ideale și inaccesibile. Un aspect pozitiv există: această construcție obliga la exigență, la proiectarea propriilor dorinți undeva mai departe, fie în viitor, fie în înfrângerea unor dificultăți. Aspectul negativ era acela că nu mai priveai femeile reale,

adevărate, cu un ochi prompt în a descoperi frumusețea inedită și neconformă canoanelor; în a recunoaște personaje noi pe care le puteam întâlni în drumul nostru, din întâmplare, sau chiar căutându-le. Dacă pentru mine cinematograful era făcut din actori și actrițe, trebuie să recunosc, cu această ocazie, că pentru mine, ca și pentru toți spectatorii italieni, existau doar jumătăți din acești interpreți: adică numai siluetele lor, dar nu și vocile. Vocile... acele voci dublate, cu o dicție convențională, fără savoare, străină (nu mai puțin anonimă ca textul imprimat din alte țări unde, probabil, spectatorii sînt considerați ca avînd o minte mai sprintenă!), informă, neconformă cu ceea ce buzele, mișcîndu-se, spun, cu o încălțătură și pronunție personală, cu un soi de semnalizare fonetică făcută din buze, dinți și salivă și, în special, provenind din acel mare cazan american sub presiune; limbă pe care, dacă o cunoști, îți relevă nuanțele

expresive, și care, chiar cînd nu o cunoști, își păstrează potențialul de muzicalitate... Astăzi, simțim acest lucru la filmele japoneze sau suedeze.

Convenția din cinematograful american ajungea la mine prin «dublaj», prin convenția dublajului care, totuși, pentru urechile noastre urma să facă parte din însăși încîntarea provocată de film, devenind inseparabilă de imagine. Notez aici că forța cinematografului s-a născut mută și că vorba — cel puțin pentru spectatorii italieni — este încă înțeleasă ca o suprapunere, ca o indicație imprimată. (De altminteri, filmele italiene de atunci, chiar dacă nu erau dublate, păreau ca și cum ar fi fost. Dacă nu vorbesc de ele, cu toate că le-am văzut și mi le amintesc, este pentru simplul fapt că nu aveau nici o importanță și că în această prelegere despre cinematograful nu le pot găsi nici un fel de loc...)

În asiduitatea mea de spectator la filmele americane, exista o obsti-



«Filmul american mirosea a Palmolive...»
(Adolphe Menjou și Katharine Hepburn în Gloria dimineții de Lowell Sherman)

nație de colecționar, pentru care toate interpretările unui actor sau ale unei actrițe erau ca și timbrele dintr-o serie, timbre pe care le lipeam în albumul memoriei mele, eliminând încetul cu încetul golurile.

Chipurile

Am vorbit pînă acum de starurile celebre, dar «colecția» mea cuprindea și figuri din categoria «utilităților», care reprezentau, în fiecare film, un ingredient necesar, mai ales în filmele comice. Erau figuri ca cele ale lui Edward Everett Horton sau Frank Morgan; sau în rolurile de «răi», John Carradine sau Joseph Calleia. Ca în comedile cu măști, fiecare interpreta rolul previzibil și numai citind distribuția știam că Billie Burke va fi conita caraghioasă, C. Aubrey Smith — colonelul artăgos, Mischa Auer — personajul ruinat care cere împrumuturi de la oricine, Eugene Palette — miliardarul. Mica surpriză apărea atunci cînd recunoșteam o figură cunoscută, altfel machiată. Într-un rol de

contre-emploi, la care nu mă așteptam.

Le cunoșteam numele la toți, de la cel care juca rolurile de portar supărăcios (Franklin Pangbone) la cel care făcea pe barmanul vesnic răcit (Armetta); mai sînt o sumedenie cărora nu le-am știut niciodată numele dar le-am reținut chipurile. De exemplu, figurile nenumăraților majordomi, care formau o categorie aparte, foarte importantă în cinematografia vremii, poate tocmai pentru că lumea începuse să-și dea seama că epoca majordomilor se terminase... Erudiția mea — atenției — era una de spectator, nu de specialist. Nu m-aș angaja niciodată într-o discuție cu profesioniștii, și cu atît mai puțin n-aș putea concura la «cine știe, cîștigă». În primul rînd pentru că n-am avut niciodată tentația să-mi confrunt amintirile cu manualele cinematografice sau enciclopediile specializate. Amintirile fac parte din tezaurul minții mele, acolo unde n-au nici o importanță documentele... E doar depozitul meu de imagini strînse în decursul timpu-

lui, un depozit de senzații personale pe care n-am vrut să-l amestec nicînd cu stocurile memoriilor colective. (Dintre criticii vremii, îl citeam pe Filippo Sacchi de la «Corriere», care era foarte fin și căruia îi plăceau actorii mei favoriți... Mai tîrziu l-am urmărit în «Bertoldo» pe criticul care iscălea sub pseudonimul «Volpone» și care s-a dovedit a fi Pietro Bianchi — primul care a aruncat puntea de legătură între cinematograf și literatură.

Sfîrșitul

Rămîne evident însă că perioada de care am vorbit a fost destul de scurtă, concentrată pe numai cîțiva ani; de abia începusem să mă eliberez de constrîngerile familiale, de abia pasiunea mea pentru cinematograful se recunoștea ca atare, că a și fost sufocată de represiunile oficiale de stat. Dintr-odată (cred că era prin 1938), Italia, ca să-și



stimuleze producția națională cinematografică, a decretat embargoul asupra filmelor americane. Nu mai era acum vorba de cenzură: cenzura de obicei, dădea sau nu dădea viză unui film, și filmele fără viză nu rulau și nimeni nu le vedea. În ciuda campaniei stângace în contra filmelor hollywoodiene și a propagandei regimului — care ridica în slăvi peliculele hitleriste — adevărata rațiune a acestui embargo era să facă loc pe piața noastră producțiilor italiene și germane. Pentru acest motiv au fost interzise cele patru mari case de producție și distribuție: Metro (M.G.M.), Fox, Paramount și Warner (fac apel tot la memoria mea, și cred în exactitatea ei, ca urmare a loviturii pe care am simțit-o!). Filmele celorlalte case americane: R.K.O., Columbia, United Artists, Universal (care erau distribuite de societăți italiene) au mai sosit până în 1941, adică până în momentul în care Italia s-a aflat în stare de război cu Statele Unite. Am mai apucat, astfel, și câteva rare satisfacții izolate, cea mai de neuitat fiind **Diligența**, dar voracitatea mea de colecționar fusese înăbușită și murise.

În fața tuturor interdicțiilor și obligațiilor pe care fascismul le-a creat, în fața altora mult mai grave care de-abia acum urmau, înainte și după război, sigur că acest veto împotriva filmelor americane pare un fleac, și nu eram atât de prost să nu-mi dau seama de acest lucru. Totuși, pe mine, care nu cunoșteam altă viață decât cea în regim fascist și nu avusesem alte nevoi decât acelea pe care ambianța în care trăiam le putea sugera și satisface, acest veto a însemnat prima restricție care mă atingea direct. Era pentru prima oară când un drept de care mă bucuram îmi era smuls: mai mult decât un drept, o dimensiune, o lume, un spațiu spiritual și am resimțit această pierdere ca pe o crudă opresiune care concentra în ea toate formele de opresiune pe care le cunoșteam până atunci doar din auzite sau de pe urma cărora văzusem pe alții suferind.

Reinceputul

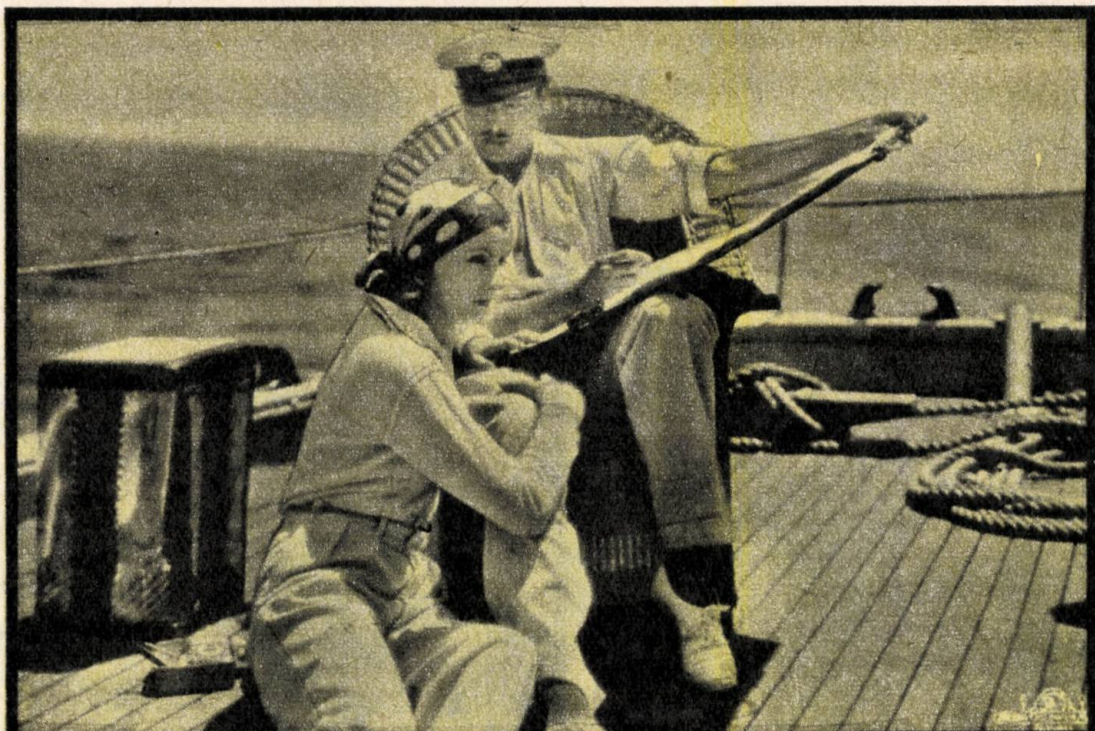
Și dacă astăzi vorbesc despre acele filme ca despre un bun pierdut, fac acest lucru pentru că așa a dispărut ceva din viața mea și acest ceva nu l-am mai regăsit niciodată. O dată războiul sfârșit, multe lucruri s-au schimbat: eu însumi mă schimbam, cinematograful devenise altceva, altceva în sine și altceva în raport cu mine. Biografia mea de spectator a reinceput, dar eram un altfel de spectator, sau mai bine zis nu mai eram doar spectator. Apăsător de alte griji, m-am reîntors la cinematograful american din timpul adolescenței mele, dar fără să-l mai regăsesc. Mi se părea acum o biată cinematografie, nu mai era aceea a epocii eroice a ma-

relei mit sau a începuturilor filmului sonor care-mi determinase foamea cinelui din primele explorări în istoria artei a șaptea. Chiar și amintirile mele despre viața din acei ani păreau schimbate, și multe lucruri pe care înainte le considerasem insignifiante căpătau acum culoare, sens, tensiune. În fond, reconsiderând trecutul meu de spectator, lumea de pe ecran mi se părea mult mai palidă, mai previzibilă, mai puțin emoționantă ca lumea reală. Evident, pot să mărturisesc acum că viața plină de platitudinea cenușie a unui orașel de provincie m-a împins spre visurile de celuloid și-mi dau seama că recusesem la un mijloc foarte banal de evadare, care simplifica mult complexitatea experienței de viață. Este inutil acum să mai încerc să explic de ce și în ce măsură viața provincială în care mi-am petrecut copilăria și adolescența constituia o excepție de la

regulă și că tot ce era tristete și amărăciune se afla în mine, nu în aspectul vizibil al lucrurilor. Chiar și fascismul, în acea mică localitate în care dimensiunea fenomenelor de masă părea inezisabilă, era pentru mine doar un ansamblu de figuri ciudate, de comportări individuale, un element de contrast, o bucată dintr-un puzzle, dar o bucată cu contur diform care se potrivea foarte greu cu restul pieselor, ca un film căruia îi pierdusem începutul și căruia nu-i puteam imagina sfârșitul. Aceasta era senzația pe care o încerca adolescentul de atunci, un adolescent lipsit de iluzii, care privea lumea jumătate din exterior, jumătate din interiorul sufletului său. Ce însemna deci pentru mine, cel de atunci, cinematograful în contextul descris? Voi răspunde: distanțarea. Cinematograful răspundea acelei nevoi de distanțare, de dilatare a realului, răspundea unei nevoi



«Firmamentul american era un sistem în sine care lănsase o anumite tipologie umană» (Joan Crawford și Ramon Novarro)



«Greta Garbo reprezintă pentru mine femeia ce poate inspira o pasiune extenuantă și maladivă»
(aici împreună cu Nils Asther)

de a vedea deschizându-se dimensiuni incommensurabile, abstracte, ca niște entități geometrice, și totuși concrete, populate cu figuri, situații și ambianțe care — împreună cu lumea experienței directe — stabilea o rețea (tot abstractă) de raporturi.

După război, cinematograful a fost privit, discutat și realizat cu totul altfel decât înainte. Nu știu în ce măsură cinematograful italian de după război a contribuit la schimbarea felului nostru de a considera cinematograful (indiferent de cinematografie). Nu există o lume intimă pe ecranul luminat de săliile obscure, și o altă lume în afara sălii, eterogenă, separată de o discontinuitate netă, oceanică sau abisală: sala întunecată dispăre și ecranul devine o lentilă măritoare fixată deasupra unei lumi exterioare cotidiane care obligă ochiul să o contemple, fără să se mai rătăcească. Această funcție are poate utilitatea sa, mică, mijlocie sau, în anumite cazuri, foarte mare. Dar necesitatea antropologică, socială, de distanțare, nu o mai poate satisface.

Apoi (ca să relau firul meu biografic), am intrat în lumea scrisului, lume care are anumite granițe comune cu cele ale cinematografului. În mod obscur am simțit atunci că, în numele vechii mele iubiri pentru cinematograf, trebuia să-mi apăr

condiția de spectator și să nu-mi pierd privilegiile pe care le-aș fi pierdut în mod obligatoriu, dacă aș fi trecut de partea celor care fac filme. De altfel, mărturisesc, n-am avut niciodată asemenea tentație.

Contextul italian

Dar societatea italiană fiind prea puțin «densă», te întâlnești, fără să vrei, cu cei care fac filme, într-un restaurant în care toată lumea se cunoaște și în felul acesta o bună parte din fascinația condiției de spectator (sau cititor) se destramă. Dacă mai adaug și constatarea că, pentru un scurt timp, Roma devenise un fel de Hollywood internațional, și că între diferitele cinematografilor naționale barierele căzuseră, se înțelege că această prețioasă distanțare își pierduse din încărcătura ei inițială.

Cu toate astea, continui să mă duc la cinema. Acea întâlnire excepțională dintre spectator și o anume viziune filmată se mai poate produce, fie grație artei, fie grație hazardului. În cinematografia italiană ne putem aștepta la foarte multe din partea geniului personal al cineaștilor, dar nu din partea hazardului. Acesta este poate motivul pentru care, deși am admirat, am apreciat adesea cinematografia italiană, nu am putut s-o iubesc. Simt că ea îmi

stirbește, mai mult decât îmi dă, din plăcerea pe care o am ducându-mă la cinema. Pentru că această plăcere trebuie evaluată nu numai prin filmele «de autor» cu care intru imediat într-un raport critic de tip «literar», dar și prin tot ceea ce pot descoperi nou chiar și în producția medie sau minoră, cu ajutorul căreia încerc să-mi mențin statutul de spectator pur.

Ar trebui să vorbesc despre comedia satirică de moravuri a anilor '60, care a constituit producția italiană tip. În majoritatea cazurilor, am găsit această comedie detestabilă, pentru că, în ciuda caricaturizării comportamentelor sociale care se voiau și explicate, această comedie se relevă de-a dreptul indulgentă cu ele; în câteva cazuri am găsit-o oarecum simpatcă și de o îngăduitoare slăbiciune, cu un optimism care rămâne, în mod miraculos, ingenuu; dar simt că nu prin acest gen de comedie ajungem să ne cunoaștem pe noi înșine. Adevărul este că e greu să te privești pe tine însuși drept în ochi. Iar vitalitatea italiană este ceva care încântă doar pe străini; pe mine mă lasă rece.

După mine, nu este o întimplare că la noi s-a născut o producție artizanală constantă și de oarecare





«Din Myrna Loy îmi făurisem prototipul femeii ideale...»



«Gary Cooper mi se părea întruchiparea calmului și a singelui rece dublat de ironie...»

originalitate stilistică, care este westernul italian; el reprezintă un refuz față de dimensiunea în care s-a afirmat, dar la care s-a oprit cinematografia italiană. E construirea unui spațiu abstract, deformarea parodică a unei convenții pur cinematografice. Totuși, în felul acesta, genul dezvăluie ceva din noi înșine, ca psihologie a maselor: despre ceea ce reprezintă, pentru noi italienii, westernul, despre felul în care ne integrăm dar și corectăm mitul, pentru a investi în el ceea ce simțim noi pentru el.

Așa încît, eu personal, ca să recreez plăcerea de a vedea filme, trebuie să ies din contextul italian și să mă regăsesc ca spectator pur. În minusculele săli pline de miasme din Cartierul Latin pot regăsi filme din anii '20 și '30 pe care le credeam pierdute pentru totdeauna, sau pot lua contact cu ultimele noutăți ale cinematografilor din Brazilia sau Polonia, care vin din niște lumi despre care eu nu știu nimic. În acest fel plec în căutarea unor filme vechi care-mi completează preistoria mea cinematografică, sau în căutarea unor filme atît de noi încît să-mi arate cam cum va fi cinematograful cînd eu nu voi mai exista...

În sensul acesta, tot filmele americane — vorbesc de cele mai recente — au ceva inedit de spus: lucruri noi despre autostrăzi, drugstores, figuri noi de tineri și bătrîni, felul lor de a se mișca în spațiu, de a trece prin viață. Dar ceea ce acest cinematograful aduce nou nu este doar dimensiunea distanțelor, ci senzația de ireversibil — senzația care ne este cunoscută, presantă, care ne copleseste. Această observație poate fi, într-un sens, aproape explorativ-documentară, sau în alt sens, introspectivă. Sînt cele două direcții în cadrul cărora putem astăzi defini funcția cognitivă a cinematografului.

Una din aceste direcții ne oferă imaginea puternică a unei lumi exterioare nouă, pe care din motive obiective sau subiective, nu reușim s-o percepem direct; cealaltă direcție ne obligă să ne aplecăm asupra noastră, să ne vedem așa cum sîntem în existența noastră de fiecare zi, într-un fel care schimbă raporturile cu noi înșine.

Fellini

De exemplu, opera lui Fellini se apropie cel mai mult de această

biografie de spectator, pe care, de altfel, el m-a convins s-o scriu. Cu singura diferență că la el biografia a devenit cinema: lumea dinafară invadează ecranul, întunericul sălii se revărsă în conul de lumină.

Această biografie pe care Fellini a desfășurat-o cu întreruperi, de la *Vitelloni* pînă azi, mă atinge direct nu numai pentru că sîntem aproape de aceeași vîrstă, și nu numai pentru că amîndoi venim din orașe de pe malul mării, el de la Adriatica, eu de pe țărmul ligur, unde viața tinerilor fără ocupație seamănă (chiar dacă San Remo al meu se deosebea mult de Rimini al său, fiind un oraș de graniță, cu un casino și pentru că, la noi, diferența dintre vara balneară și sezonul mort de iarnă s-a resimțit ca atare, măcar pentru durata războiului), ci pentru că — îndărătul mizerabilelor zile petrecute la cafenea, de la plimbarea spre promontoriu, pînă la prietenul îmbrăcat femeiește, care se îmbată și apoi plînge — recunosc același tineret nesatisfăcut, spectator de cinema într-o provincie, care se judecă în raport cu cinematograful, într-o continuă confruntare cu această «altă lume» care este cinematograful.

În acest sens, biografia felliniană, pe care autorul o reia mereu de la început de fiecare dată, este mai exemplară ca a mea, pentru că Fellini părăsește de tînră provincie, se duce la Roma, trece de cealaltă parte a ecranului, face cinema și devine el însuși cinema. Un film de Fellini este un cinema pe dos, mașina de proiecție care înghite stalul și aparatul de luat vederi care se întoarce cu spatele la platou. Dar fixe rămîn cele două extreme interdependente: **provincia**, care capătă un anume sens fiind rememorată din Roma și **Roma**, care capătă un anume sens, fiindcă noi venim din provincie; traversînd toate monstruozițiile omenești și de o parte și de alta, se stabilește o mitologie comună, care gravitează în jurul unor gigantice zeități feminine, așa cum e Anita Ekberg în *La dolce vita*.

În această mitologie convulsio-nată trebuie făcută lumină și oarecare ordine, căci pe ea se sprijină întreaga viziune a lui Fellini, aldo-ma unei spirale pline de arhetipuri, avînd în centrul ei auto-analiza din 8 1/2.

Fellini și universul Masina

Ca să explicăm mai bine cum s-au petrecut lucrurile, trebuie reținut că în biografia lui Fellini răs-turnarea rolului de spectator în cel de regizor a fost precedată de răs-turnarea rolului său de cititor al unor hebdomadare umoristice, în acela de desenator și apoi de cola-

borator la chiar aceste publicații. Continuitatea lui Fellini de la dese-natorul umoristic la Fellini cineastul este relevată de personajul *Giuliettei Masina* și, în special, de acea în-treagă zonă specială «Masina» a operei sale, adică acea zonă de poezie rarefiată care include sche-ma figurativă a vignetei umoristi-ce și se întinde trecînd prin piete-le sătești din *La strada*, la lumea ora-șului, la melancolia clovnului, unul din motivele cele mai stăruitoare ale claviaturii felliniene și unul din cele mai legate de un anume gust stilistic antidat, care corespunde unei vi-zualizări copilărești, descăr-nate, precinematografice, unei «alte lumi» (această «altă lume» căreia cine-matograful îi conferă o iluzie de realitate carnală cu care își confun-dă fantasmalele, o realitate plină de atracție și, în același timp, de re-pulsie a vieții).

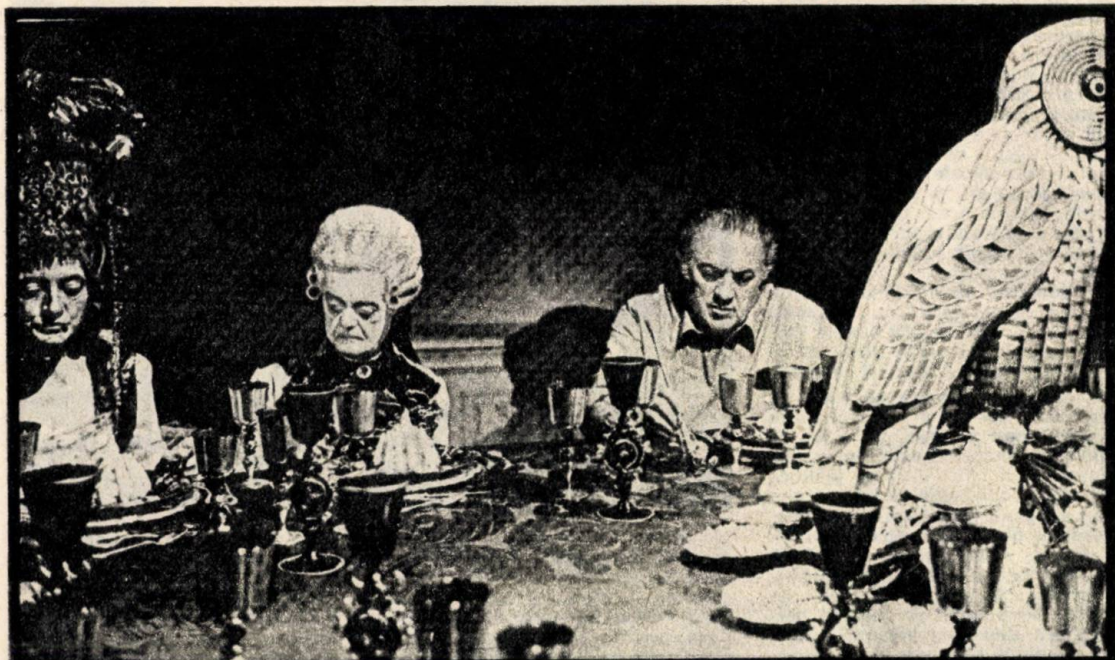
Nu este o întîmplare că filmul-analiză a universului «Masina», *Giulietta și spiritele*, are ca referință figurativă și cromatică declarată vigne-tetele în culori din «Corriere dei Piccoli», este o lume grafică de carte poștală de mare difuzare ca-re și revendică propria sa autoritate vizuală și strînsa rudenie cu cine-matograful de la originile lui.

În această lume grafică, hebdo-madarul umoristic, teritoriul pe care îl consider încă nedefrișat de socio-logii culturii (la fel de îndepărtat cum se află Frankfurt de New York), va trebui studiat ca un canal indis-pensabil, la fel ca cinematograful, pentru a putea defini cultura de masă

a provinciei italiene dintre cele două războaie mondiale. Va trebui studia-tă (dacă nu s-a studiat pînă acum) legătura dintre revista umoristică și cinematografia italiană, măcar pen-tru stabilirea locului pe care îl ocupă ea în biografia altcuiva, a celui mai bătrîn dintre fondatorii cinematogra-fiei noastre: Zavattini. Va trebui stu-diat aportul revistei umoristice (poa-te mai mult decît aportul literaturii, al artelor plastice, al fotografiei so-fisticate), al jurnalismului gen Longa-nesi care a permis cinematografului italian un alt tip de comunicare cu publicul, cu un public deja fami-liarizat cu stilizarea siluetei și a povestirii.

Fellini și adevărul

Dar Fellini ca regizor nu păstrează doar legătura cu zona de umor «poetic», «crepuscular», «angelic», în care se situase cu vignetele și experiențele sale din copilărie, ci și legătura cu un aspect mai popu-lar și mai românesc, care caracteri-za pe alți desenatori ai revistei «Marc Aurelio», de pildă pe Attalo, care reprezenta societatea contem-porană cu o voită lipsă de grație și cu o apăsătoare vulgaritate, cu o tușă pe cît de grosolană pe atît de clinică. Forța imaginilor lui Fellini, atît de greu de definit pentru că nu se încadrează în nici un cod, își are rădăcinile în pălăvrăgeala agresivă și fără armonie a grafismului zlaris-tic. Această agresivitate e aptă să



«Biografia lui Fellini se confundă cu cinematograful: cineastul devine el însuși cinema»
(pe platou, dirijînd o scenă din *Casanova*)

impună oriunde **cartoons** și **strips** care par cu atât mai marcate de o stilizare individuală, cu cât sînt mai capabile de comunicare cu masele.

Această matrice de comunicare populară, Fellini n-a abandonat-o niciodată, nici cînd limbajul său a devenit mai sofisticat. De altminteri, n-a renunțat definitiv nici la anti-intelectualismul său programatic. Pentru Fellini, intelectualul rămîne un disperat care, în cazul cel mai fericit, se spînzură, ca în *8 1/2*; sau, cînd mina îi alunecă, se sinucide după ce masacrare copil, ca în *La Dolce vita*. (Aceeasi situație se repetă în *Satyricon*, în epoca stoicismului clasic.) În intențiile declarate ale lui Fellini, aridității lucide a unei intelectualități excesiv de subtile și didactice, i se opune o cunoaștere spirituală magică, de participare aproape religioasă la misterul universal; dar — pe planul rezultatelor — niciunul din acești termeni nu poate zămisi un cinematograf de ajuns de puternic. Îi rămîne lui Fellini, ca o constantă apărare împotriva intelectualismului, natura sanguină a instinctului său în ceea ce privește spectacolul, truculența primitivă a carnavalului și a sfîrșitului lumii, pe care Roma sa antică sau contemporană ne-o evocă în mod cert. Ceea ce a fost definit de atîtea ori ca «barocul lui Fellini» este, în fond, constanta lui în a împinge imaginea fotografică în direcția care merge de la caricatură la vizionar; pătrînd însă mereu în minte o reprezentare precisă, ca punct de plecare, căreia trebuie să-i găsească forma cea mai accesibilă și expresivă de comunicare. Lucrul acesta pentru noi, care facem parte din generația lui, este evident în imaginile lui Fellini despre fascism, în care oricît de grotescă ar fi caricatura, imaginea își păstrează gustul amar al adevărului. Fascismul, care în decurs de 20 de ani a cunoscut diverse climate psihologice după cum, an de an, își schimba uniformele, pentru acest fascism Fellini a găsit totdeauna și uniforme exacte și psihologia exactă a anilor pe care-i povestește.

Fidelitatea față de adevăr n-ar trebui să fie un criteriu de judecată estetică; totuși, privind filmele tinerilor regizori cărora le place să reconstituie epoca fascistă indirect, nu mă pot împiedica să sufăr. În special la cei mai prestigioși dintre acești tineri cinești, tot ceea ce privește fascismul este, de regulă, dezacordat; chiar dacă se justifică pe planul concepției, e fals pe planul imaginii, nereușind s-o «nime-rească» nici măcar odată, din înțimplare. Asta vrea să spună că experiența unei epoci este intransmisibilă, că în mod inevitabil se pierde ceva subtil din puterea percepției? Sau asta vrea să spună că imaginile, prin care tinerii își închipuie Italia fascistă — imagini pe care în special scriitorii le-au pus în circulație (pe care noi le-am dat) sînt numai parțiale și presupun

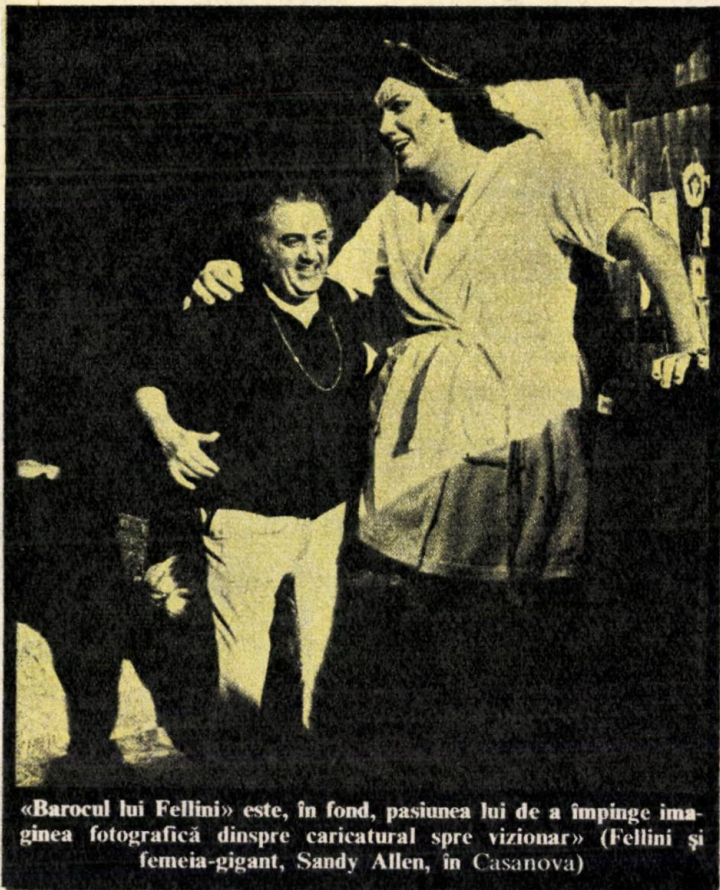
o experiență comună a tuturor, dar că, o dată pierdut acest reper comun, ele nu mai sînt în stare să transmită densitatea istorică a unei epoci? La Fellini, dimpotrivă, este suficient ca în *Cleonii* ridicolul șef de gară împins de colo-colo de niște bălăndari, să cheme în ajutor un polițist cu mustați negre, ca din acel tren spectral, dintr-o dată, în liniște, copiii să-și ridice brațul pentru salutul roman și întreaga epocă să fie restituită integral, în mod incomparabil. Sau e suficient ca peste marea scenă a teatrului de varietăți din Roma să răsune, lugu-bru, sirenele alarmelor aeriene.

Fellini și italienii

Probabil că același rezultat în precizia evocării obținută printr-o caricatură împinsă la extrem se re-

să-i dea un chip (cum e călugărița pitică din *Amarcord* care potolește nebunul urcat în copac) sau biserica care nu răspunde la apelul omului aflat în plină criză, cum este foarte bătrînul «monsignore» care tot vorbește despre păsările, în *8 1/2* (aceasta fiind cea mai sugestivă, cea mai de neuit imagine a lui Fellini — «religios».)

Așfel, Fellini poate ajunge foarte departe pe drumul care duce, vizual, la dezgust și aversiune. Cînd e vorba însă de repulsie morală, el se oprește, raportează monstruosul la omenesc, cu indulgența complicității carnale. Așa este lumea provinciei din *Vitelloni* și din Roma cinematografică; în ambele există, deopotrivă, și flăcările infernului, și veselia petrecerii și abundenței. Cu această dualitate, Fellini reușește să ne tulbure pînă în adîncul



«Barocul lui Fellini» este, în fond, pasiunea lui de a împinge imaginea fotografică dinspre caricatural spre vizionar (Fellini și femeia-gigant, Sandy Allen, în *Casanova*)

găsește și în imaginile descriind educația religioasă, care pentru Fellini pare să fi fost o traumă fundamentală — dacă ne luăm numai după felul în care apar la ei preoții, niște preoți care terorizează, declanșînd o reală oroare psihologică. Unei școli-biserice represive, Fellini îi opune imaginea vagă a unei biserici care vrea să facă legătura între misterele naturii și om — dar fără

sufletului, pentru că ne obligă să admitem că ceea ce dorim să alungăm cît mai departe de noi, se află, în mod intrinsec, așa de aproape.

După cum în analiza unei nevroze, trecutul și prezentul își amestecă perspectivele și se exteriorizează, în atacul de isterie, Fellini face din cinematograf simptomatologia isteriei italiene, acea isterie familiară, care înaintea lui era prezentată ca un



«Provincia la Fellini este un personaj care se judecă pe sine însuși» (Magali Noël într-o scenă din *Amarcord*)

fenomen specific meridional, dar pe care el, plecând în acea regiune geografică centrală care este Romagna sa natală, o redefinesc în *Amarcord* ca adevăratul element unificator din comportamentul italienilor. Cinematograful de la distanță, care a hrănit tinerețea noastră, a fost răsturnat definitiv într-un cinematograful de proximitate absolută. În strămta temporalitate a existențelor noastre, totul se află aici.

prezent, neliniștitor; primele imagini ale Eros-ului și presimțirile morții ne urmăresc în fiecare vis; sfârșitul lumii a început odată cu noi și nu pare a vrea să se termine; iar filmul pe care avem iluzia că-l vedem

ca spectatori, nu este altceva decât povestea vieții noastre...

Italo CALVINO

Traducere: Adina TOMESCU

Acest text a fost scris de Italo Calvino la cererea lui Fellini, ca să servească drept prefață la «patru filme»: *I Vitelloni*, *La dolce vita*, *8 1/2*, *Giulietta și spiritele* (Ed. Einaudi, Milano).

Există o zonă specială la Fellini, între poezie și melancolii de clown. Această zonă se numește Masina (aici în *La Strada*)





Poveste după fotografie

Gîlceavă teoretică în 3 conferințe și 3 dialoguri

Nici o estetică particulară
n-a avut o copilărie mai comică
decît Estetica filmului.

Cu această convingere,
criticul Laurențiu Ulici
imaginează

o scenetă cu două personaje
intransigente:

«Cinematograful-cinematografie»
și «Cinematograful ca literatură».
Dispută tenace, dar cu happy-end.

Prima conferință

Așadar, domnilor, prezenta «poveste după fotografie» este, despuind titlul de haina simbolurilor, o cercetare a influențelor pe care literatura (povestea) le-a suportat și continuă să le suporte din partea filmului (fotografia). Că filmul a exploatat tehnicile literaturii o știm cu toții mai demult și tot de multă vreme constatarea aceasta trece drept un truism. Acum ne interesează inversul, deși nici el nu-i lucru nou, oricum pare mai puțin bătu de «idei primitive», încît a-l aborda e o faptă ce tinde să conducă la un punct de vedere cît de cît original. Înainte însă de a vedea ce și cum a împrumutat literatura de la film, se cuvine să depistăm și să eliminăm din discuție tot ceea ce neîntîlnind de acest raport are, totuși, pentru mulți, aerul că ține. În primul rînd, **montajul**. Zic, în primul rînd, gîndindu-mă la importanța lui. Într-un dicționar, găsim următoarea definiție dublă a montajului: «1. Operațiune-cheie, în etapa finală a prelucrării peliculei în laborator, constînd din asamblarea fragmentelor de bandă-imagini și bandă-sunet, într-o succesiune stabilită de regizor în raport cu concepția de realizare a filmului; 2. Concept estetic, fundamentat pentru prima oară de regizorul american D.W. Griffith și dezvoltat ulterior de tînăra cinematografie revoluționară sovietică prin Kuleșov, Pudovkin și — mai ales — Eisenstein». Admițînd ca exactă prima parte a definiției, cea care, de fapt, ne interesează aici și făcîndu-ne pe baza ei o imagine destul de clară despre ceea ce înseamnă construcția de montaj în film și în literatură, vă propun să faceți o scurtă și repede excursie de-a lungul lecturilor dumneavoastră moderne, să zicem din proze după 1920. Ce constatați? Că, bunăoară, istorica trilogie a lui John dos Passos, S.U.A., folosește montajul ca pe o tehnică predilectă a desfășurării epice; că marile romane ale lui Faulkner nu sînt străine de rigorile acestui tip de construcție, așijderea alte și alte cărți de proză (nuvele sau romane) ale unor autori foarte diverși, dar de primă mărime: H. Hesse, L. Marechal, J.L. Borges, H. Mann, M. Butor, Robbe-Grillet, etc. Aparentele spun că, în toate aceste opere literare, construcția de montaj și-a luat modelul din cinemato-

PERSONAJELE:

Cin-cin — 40 de ani, gîndire logică, imaginație trepidantă, coleric, adept al «**cinematografului cinematografic**», convins, pe dinăuntru, că a șaptea artă e prima, destul de inteligent ca să nu lase să dea prea mult afară convingerea dinăuntru.

Cin-ii — 30 de ani, logician incoruptibil, dar și imaginație de buldozer, melancolic, adept al «**cinematografului ca literatură**», erudit cu ghinionul de a poseda prea multe idei în prea puține cuvinte, drept care se exprimă pe sine prin referințe.

Conferențiarul — vîrstă disputată, unii zic 20 de ani, alții 50, sobru, doct. stil perid, superior didactic, pîrînd a fi pe poziția primului personaj, raționînd ca al doilea și fiind, în realitate, indiferent ca al treilea.

Acțiunea se petrece în paginile Almanahului revistei Cinema, adică, în termeni sportivi, pe un teren unde Cin-cin se află acasă, Cin-ii în deplasare, iar Conferențiarul e arbitru. Desigur, imparțial.

graf. Propoziția, așa cum e, e justă. Dacă completăm însă cu o concluzie (trasă de foarte mulți) și spune aceea că filmul își asumă paternitatea construcției de montaj, propoziția devine falsă. Pentru bunul motiv că nu filmul a descoperit-o. Construcția de montaj e vie în cîteva dintre artele preexistente filmului: pictura, sculptura, literatura. Cine citește, de pildă, **Manuscrisul de la Saragosa**, capodoperă a prozei fantastice cu subiect medieval, va fi izbit de rafinamentul tehnicii de montaj folosite de Jan Potocki în modelarea fluxului epic semnificativ. Nu vom spune însă nici că filmul a împrumutat construcția de montaj de la literatură sau de la vreo altă artă, fiindcă se poate lesne demonstra că, în procesul devenirii cinematografului, montajul a apărut ca o operațiune imanentă, găsindu-și rațiunea în chiar structura elementară a noii arte. Vom spune doar că literatura modernă și-a regăsit o modalitate de construcție veche prin mijlocirea filmului. Ceea ce nu e totuna cu împrumutul. Cum se știe, împrumutăm ceea ce nu avem. Cînd împrumutăm ceva pe care l-am avut o dată dar de care am uitat, se cheamă că facem o re-descoperire. În ce privește construcția de montaj, cinematograful a jucat pentru literatură rolul de aide-mémoire, altfel zis, prin cinematograful literatură a redescoperit montajul...



Prin întreaga sa istorie, free-cinema-ul englez...
(Gustul mierii de Tony Richardson, după piesa lui Shelagh Delaney)



...este legat de literatură...
(Singurătatea alergătorului de cursă lungă de Tony Richardson, după nuvela lui A. Sillitoe)



...și îi influențează, la rândul său, pe literați
(Viața sportivă de Lindsay Anderson, după romanul scenaristului David Storey)

Dialogul I

Cin-clin: Auzi, domnule, ce-l dădu ăstula prin cap! Redescoperire, alde-mémolre! Fleacuri și încă fleacuri mincinoase! Nici unul îns de pe lumea asta, care are cît de cît habar de cinematograf, nu l-ar trece prin cap să piardă atu-ul priorității istorice a filmului în legătură cu montajul. E clar că omul nostru bate cîmplii...

Cin-ii: Poate că nu...

Cin-clin: Ești de acord cu el? Nici nu mă mir, plin de prejudecăți... literare cum ești... Îți spun eu, domnule, e o aberație...

Cin-ii: Depinde...

Cin-clin: Depinde? Și, mă rog, de ce crezi că depinde?

Cin-ii: De multe. Ă propoz, ai citit cumva *Bel-Ami*?

Cin-clin: Povestea aceea cu Du Roy și Susanne, desigur... Dar ce-ți veni?

Cin-ii: Atunci îți amintești scena fugii lor, în plină noapte, cu acel ceas descris din unghii diferite și văzut cînd într-o poziție, cînd în alta...

Cin-clin: Pricep... Insinuezi cum că acolo ar fi ceva de soiul construcției de montaj... Glume, băiete, glume...

Cin-ii: Nu-i gluma mea. Știi pe cineva care pretinde a fi găsit în scena respectivă un «model pentru cea mai perfectă construcție de montaj».

Cin-clin: Cu siguranță un om de litere. Totdeauna i-am admirat pentru neobosita lor imaginație...

Cin-ii: Om de litere, zici? Era în felul lui un om de litere. Se numea Eisenstein...

Cin-clin: !!!

Cin-ii: De altfel tot el atrăgea atenția asupra ordinii cinematografice din diverse pasaje ale *Paradisului pierdut*, operă din veacul al XVII-lea...

Cin-clin: Se poate, dar asta nu înseamnă nimic, fiindcă nu-l totuna construcția de montaj din lucrările lui Maupassant sau Milton cu aceea din filmele secolului XX.

Cin-ii: Nimeni nu pretinde că ar fi totuna, cită vreme e vorba de două arte cu statut autonom. E în discuție coeficientul de similitudine care dovedește și vechimea și dispersia unui procedeu tehnic pe care dumneata îl consideri a fi în proprietatea cel puțin inițial, dacă nu și exclusiv, a cinematografului.

Cin-clin: Vrei numai dect să mă convingi că omul nostru avea dreptate să spună ceea ce a spus...

Cin-ii: Nu eu vreau. El vrea...

Cin-clin: Conferențiarul?

Cin-ii: Nu. Adevărul istoric al cărui mesager este el...



**Dacă vrei, cu adevărat,
să afli
ce împrumută
filmul de la literatură
sau
literatura de la film,
fii drăguț
și întreabă viața**

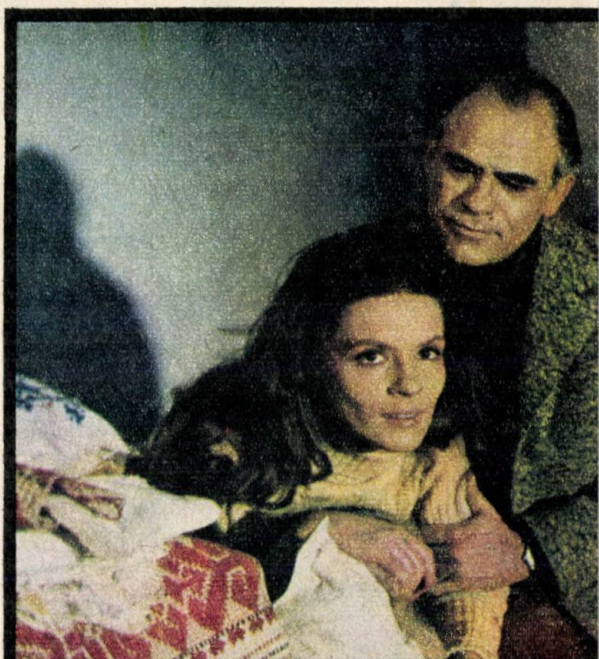
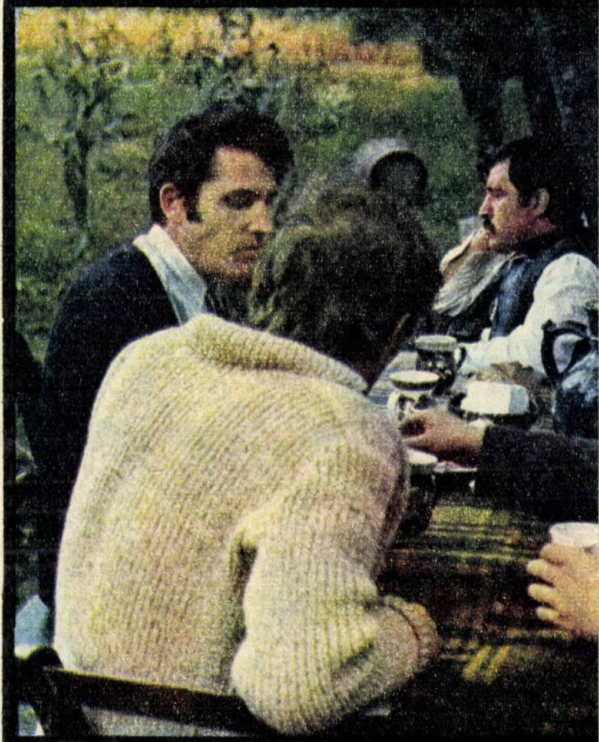
•
**Imperativul
celor trei A:
Autenticitate
Actualitate
Afabulație.**

**Iată ce a adus filmul
artei moderne**

A doua conferință

După marea schismă din anii '30, când unii erau pentru montaj, iar alții împotriva lui, și după ce Eisenstein scrisese decis că «montajul nu e un fenomen specific cinematografului, ci se poate întâlni în toate cazurile în care trebuie operată o juxtapunere a două fapte, a două fenomene, a două obiecte», ceea ce a condus la o reconsiderare a funcțiilor construcției de montaj în economia filmului, disputa între ce este al literaturii și ce este al cinematografului s-a mutat pe alte planuri, de o natură ca să zic așa mai teoretică. Se încearcă punerea la punct a unei Estetici a filmului care se va dovedi foarte curînd, înainte chiar de a se fi constituit deplin, a implica... două Estetici. Una din perspectivă cinematografică, alta din perspectivă cvasiliterară. Exponenții lor au orgoliu, dar au și vanitate. Nu propun o teorie cu caracter de regulă, vor s-o transforme în lege imuabilă. Nici o estetică particulară n-a avut o copilărie mai comică decît Estetica filmului. Și vă dați seama cît de repede poate să înainteze un car a cărui tracțiune se bazează pe cunoscuta formulă folclorică hăis și cea. De o parte, partizanii autonomiei absolute a filmului ajung în scurt timp de la pionierul Ricciotto Canudo, autor, în 1911, al unui **Manifest al celor șapte arte**, la dogmaticul Jean Epstein care pretinde, în 1955, că filmul nu mai e a șaptea artă, ci de-a dreptul prima. De cealaltă parte, un proces asemănător: de la relația pașnică și egală în sensul unității artei, propusă de croceeni în cap cu Umberto Barbaro, la o idee ca aceasta: «dramaturgia (scenariul) stă la temelia filmului» care subordona net cinematograful literaturii, culmea fără voia susținătorilor! Lucrurile s-au mai limpezit abia după anii cincizeci, odată cu intervenția în problemă a unor esteticieni de talia lui György Lukács, înfiul care, analizînd legăturile dintre film și proza modernă, constată că «nu e vorba doar de influența filmului asupra literaturii, ci de un paralelism care pătrunde în adîncime». Rolul lui Lukács, ca să duc mai departe metafora carului, este de a fi introdus în ecuație «jugul» paralelismelor de profunzime care pune capăt tracțiunii în hăis și cea.

**Înainte de a fi publicat «Delirul», Marin Preda a scris
La porțile albastre ale ora**



**Preocuparea scriitorilor pentru istoria contemporană aduc
ale devenirii noastre: Facerea lumii**

un film despre aceeași perioadă:
lui



lumina ecranului momente esențiale
după Eugen Barbu

Dialogul II

Cin-cin: Încep să nu mai înțeleg nimic. Oare ce vrea omul ăsta?! Credeam că e unul de teapa ta și, cînd colo, adineauri, a întors-o în așa fel că m-a uns pe inimă. Totuși nu-l înțeleg. Unde bate?

Cin-ii: De ce trebuie numaidecît să bată undeva? Are omul de ținut o conferință, o ține. Asta-i tot.

Cin-cin: Desigur, desigur... Dar nu ți se pare ciudat procedeul lui? Parcă ar intra într-o sală de cinema și, în loc să vadă filmul, citește literatura lui, după care intră într-o bibliotecă, ia o carte și, în loc s-o citească, vede filmul din ea...

Cin-ii: Într-un fel al dreptate. Gîndește-te însă că, vrînd-nevrînd, toți procedăm identic. Dumneata, cit de exclusivist ai fi în ideea filmului ca film, cînd intri într-o sală de cinematograf, primul lucru pe care-l faci este să citești sau să auzi dialogurile și întîmplările, după cum eu, care vîd în film literatura, cînd citesc o carte (un roman sau o nuvelă), oricît m-aș chinui să rețin numai literaturul, nu-mi pot împiedica imaginația să lucreze, iar lucrul ei este tocmai transformarea cuvîntului scris în imagine mentală, vizualizarea lui...

Cin-cin: Ei, da, iată-te și neutrul

Cin-cin: Nu-i nici o sofistică. E o întrebare de bun simț și caut un răspuns de aceeași natură...

Cin-ii: Întrebarea e valabilă, dacă este, numai pentru noi, care sîntem spectatorii respectivei situații, nu și pentru cel aflat în miezul ei.

Cin-cin: Nici n-am spus altceva!

Cin-ii: De acord. N-ai spus, dar te-ai gîndit la altceva și anume la o relație convențională între noi ca public și insul în cădere ca producător, pentru noi, de emoție, să zicem artistică...

Cin-cin: Și ce-ar fi nelalocul lui în asta? De vreme ce admitem că nu există nici un raport de cauzalitate între prezența noastră pe stradă și căderea insului, de ce n-am include, mental firește, toată situația, într-o relație convențională de tipul literaturii sau filmului?

Cin-ii: N-ar spune nimic o atare includere. Pentru simplul motiv că, din perspectiva convenției artistice, întîmplarea omului de pe stradă este, în același timp, literatură, film, teatru, pictură, sculptură, ba chiar și muzică; fiind a tuturor, nu este în mod special a nici uneia dintre arte. ceea ce tace ca întrebarea dumitale (film sau literatură?) intenționat retorică (fiindcă aveai răspunsul în minte și el afirma prima variantă) să devină inevitabil superfluă...

Cin-cin: Vrei să spui că, deși pură imagine, deși în afara cuvîntului, situația aceea este, totuși, în chip egal a literaturii și a filmului și a ce-

Între 1945 și 1965,
în cinematograful mondial
s-a produs o mișcare cu adevărat
revoluționară,
nu sub semnul «imaginației»,
ci al realismului

Cin-ii: Nu sînt neutru. Sînt numai logic și încerc să fiu și obiectiv.

Cin-cin: Mă rog... Ar putea fi cum zici... Deși tendința împăciuitoare din opinia dumitale îmi displace. Vreau însă să-ți propun o altă situație: ne aflăm amîndoi pe stradă și, la oarecare depărtare, vedem un om împiedicîndu-se și căzînd...

Cin-ii: Îți atrag atenția că ceea ce vezi dumneata acum a văzut altcineva cu mulți ani înainte...

Cin-cin: Mulțumesc. Numai că pe mine nu mă interesează comicul situației, ca pe Bergson, ci cu totul altceva. Așa că fii bun și spune-mi, împiedicarea și căderea omului pe stradă ce reprezintă: film sau literatură?

Cin-ii: Viață!

Cin-cin: Lasă, te rog, speculațiile...

Cin-ii: Lasă și dumneata sofistică...

lorialte arte. Mi se pare o glumă...

Cin-ii: Sînt nevoit să-ți spun pentru a doua oară că dacă e o glumă, n-am făcut-o eu...

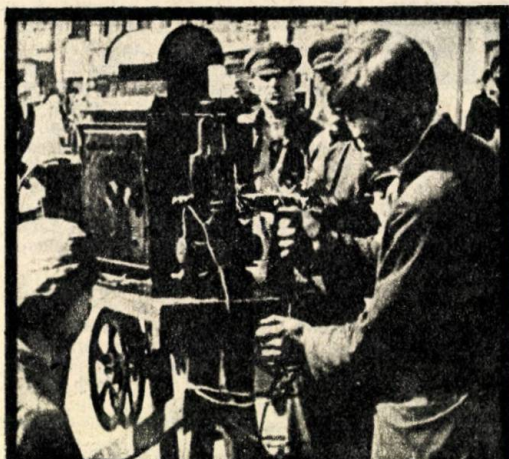
Cin-cin: Iar eu, cu riscul de a mă strivi cu erudiția dumitale, te întreb din nou: cine a făcut-o?

Cin-ii: Viața, domnule, viața! De aceea ți-am sugerat că primul meu răspuns nu era o speculație, cum ai crezut. Încît, dacă vrei cu adevărat să afli ce împrumută filmul de la literatură sau literatura de la film, fii drăguț și întreabă viața. Poate ți va răspunde...

Cin-cin: Mi se pare că faci... literatură!

Cin-ii: Asta mi-e meseria. Pleacă și dumneata de la aceeași premisă și poate vei descoperi că faci... film!



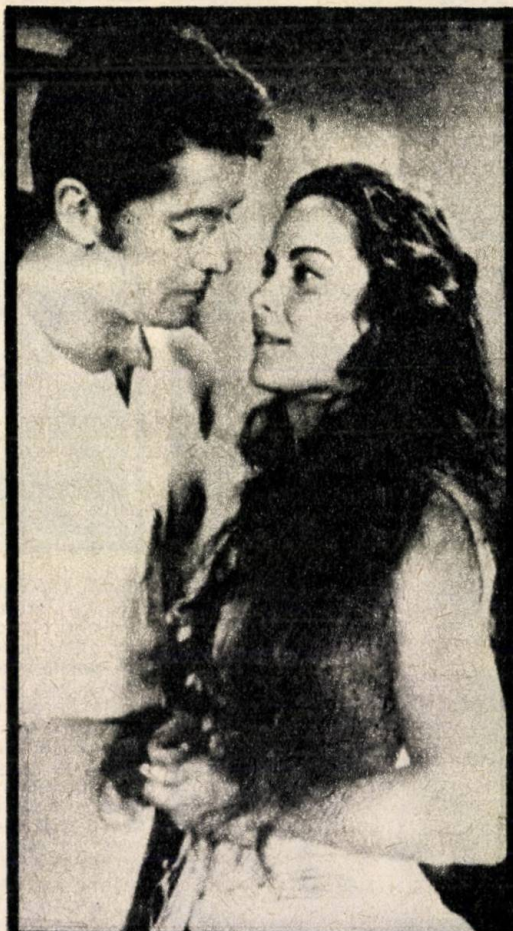


Un deschizător de drumuri de care ne amintim mereu: Dziga Vertov

A treia conferință

După cum, probabil, știți, există în critica literară obiceiul de a numi drept cinematografică o proză caracterizată de o anumite viteză a mișcării epice, de înălțuirea într-un fel filmic a episoadelor și scenelor, de situarea personajelor în diverse planuri ale narațiunii, de portrete conturate din unghiuri diferite, de maleabilitatea relației spațiu-timp, etc., etc. Fără îndoială, aspectul cinematografic al unei astfel de proze îngăduie stabilirea sferei de influență a filmului asupra literaturii dar, la o analiză atentă, se va vedea că toate aceste împrumuturi, dacă nu țin de «paralelisme de profunzime», nici nu se constituie într-o relație relevantă. Ca să ne păstrăm în limitele bunel logici, respectiv ale adevărului, vom spune că șirul de procedee tehnice despre care se poate afirma cu îndreptățire că literatura le-a împrumutat de la film (câteva au fost enumerate aici) nu e suficient de articulat pentru a face din el o dovadă peremptorie a transferului substanțial de la o artă la cealaltă. Cu toate acestea, există în raportul dintre film și literatură un fapt fundamental, singurul care demonstrează, fără putință de tăgadă, acțiunea filmului asupra literaturii. Este un lucru evident dar, ca orice evidentă, puțină sînt aceia care îl bagă în seamă. Nu are un nume prestabilit, nu greșim însă dacă îl numim «întoarcerea la viață». Să vedem despre ce este vorba. De la mijlocul deceniului al șaptelea, s-a făcut simțită în proza universală, în primul rînd în roman, o irepresibilă tendință spre «non-ficțiune», spre «documentar», spre «realitatea vie». Făcînd repede mare succes la public, romanele scrise în manieră documentară, cele mai multe pe teme social-politice și de istorie contemporană, au impus și valoric direcția non-ficțiunii, printre autorii de mare prestigiu care au ilustrat-o numărîndu-se un Saul Below, un Truman Capote, o Elsa Morante, etc., iar la noi Marin Preda (cu *Delirul*) și Eugen Barbu (cu *Incognito*). Setea de autenticitate este o posibilă explicație a succesului de care se bucură această orientare a prozei moderne, dar nu și una a apariției ei. Să ne întoarcem acum la film. Între anii 1945 și 1955, în cinematograful mondial s-a produs o mișcare — după opinia mea — cu adevărat revoluționară, tradusă în apariția unor filme și, apoi, a unor veritabile «școli», de o natură aparte, a căror substanță filmică nu mai stătea sub regimul imaginației regizorului sau scenaristului, ci sub acela al rea-

lității celei mai reale cu putință. Italienii i-au zis «neorealism», începînd din 1945, englezii au numit-o «free cinema» din 1956, francezii au preferat s-o numească «ciné-vérité» de prin 1959, avînd ca precursor pe rusul Vertov cu ale sale jurnale «kinopravda» din anii '25, americanii, la începutul anilor '60, au constituit o așa-zisă «școală newyorkeză». Dincolo de amănuntele deosebitoare, majoritatea ținînd de structura individuală a creatorilor, toate aceste grupări cinematografice aveau în comun primul punct, cel esențial, al programelor estetice propuse: **autenticitate, actualitate, afabulație**. Marea șansă a imperativului celor trei a nu a stat, cum s-ar crede, nici în noutatea programului și nici în consecvența lui; a avut pur și simplu norocul de a fi dat o sumă de capodopere cinematografice care au atras numaidecît atenția publicului și i-au obligat pe scriitori să ia aminte la ineditul concepții care le guverna, sugerîndu-le totodată o cale fertilă pentru literatura lor. Ideea că realitatea întrece orice imaginație, pe care ne-am obișnuit a o atribui prozei din ultimul deceniu, e mai veche cu douăzeci de ani (să nu o confundăm cu naturalismul literar care este construit pe o altă ecuație) și aparține, de drept și de fapt, filmului. Literatura a împrumutat-o, nu ducînd-o mai departe, ceea ce ar fi însemnat o schimbare de calitate, ci transferînd-o din lumea imaginii în aceea a cuvîntului, din fotografie în poezie...



Un mare romancier al ecranului: Visconti (Senso)



O școală de film meren în avangardă (Sciuscia de Vittorio De Sica)

Dialogul III

Cin-cin: Domnule, îți mărturisesc că nu mă așteptam la o asemenea desfășurare. E foarte abil conferențiarul nostru. Și diplomat. Nu refuză posibilitatea ca filmul să fi influențat literatura dar o reduce numai la această «Întoarcere la viață» cum i-a zis, negînd celelalte împrumuturi, precum construcția de montaj, procedee ca prim-planul, diversitatea unghiurilor de observație, flashbackul, etc. și prevalîndu-se de ideea unui estetician, pentru a le considera pe acestea drept «paralelisme de profunzime» sau nici măcar altt...

Cin-ii: Deși spui adevărul, nu ai dreptate. Într-adevăr, omul nostru recunoaște numai un singur fapt fundamental pe care filmul l-a transmis literaturii, dar gîndește-te că, deși unul singur, e fundamental. Și recunoaște că în felul în care și-a expus punctul de vedere, căci nu-i decît un punct de vedere, există suficientă coerență și disciplină logică spre a ne convinge.

Cin-cin: Tocmai asta e: m-a convins! Și, culmea, cu armele mele, nu cu ale dumitale! Adică nu m-a făcut să cred, cum ai dori probabil dumneata, că filmul e subordonat literaturii...

Cin-ii: Dar nici invers...

Cin-cin: Nici, desigur. Mi-a dat însă un argument hotărîtor în favoarea părerii mele că filmul e film și nimic altceva.

Cin-ii: Dacă nu sînt indiscret, care

este acela?

Cin-cin: Viața. Și cu asta recunosc că ai avut și dumneata, într-un fel, dreptate...

Cin-ii: Mulțumesc pentru amabilitate, dar nu te pripi. N-am avut chiar dreptate, fiindcă, iată, omul acesta m-a convins și pe mine că ideea filmului ca literatură este, eufemistic vorbind, caducă. Am impresia că ne-a păcălit pe amîndoi. Oricum, e o păcăleală pilduitoare...

Cin-cin: Ce-am mai putea spune acum?!

Cin-ii: Eu doar atît: Lectura, acest viciu nepedepsit...

Cin-cin: Iar eu doar atît: Privirea, un alt viciu nepedepsit...

Cin-ii și Cin-cin (în cor):

Noi n-am avut de fel același dascăl Sub alte raze sînd nici n-am fi vrut Finul vanității altii pască-l Cartea-i deschisă, filmul a-nceput!

Laurențiu ULICI



Ciné-vérité-ul nu și-a spus ultimul cuvînt
(Cronica unei veri de Jean Rouch)

în direct
din
Moscova

Cînd regizorii de teatru fac filme de televiziune



Unul din cei mai cunoscuți regizori de teatru sovietici, **Anatoli Efros**, care în decursul a 25 de ani de activitate artistică

a realizat și câteva filme, s-a făcut remarcat în ultima vreme și prin filme și spectacole filmate pentru televiziune. Am vrut să înțelegem ce anume îl atrage pe reputatul regizor de teatru spre micul ecran.

— Îmi amintesc că, acum 10—15 ani, paginile revistei «Teatr» au găzduit o pasionată dezbatere despre raportul dintre teatru și film. Punctul dumneavoastră de vedere l-ați intitulat polemic «Iar eu rămîn la teatru!». Totuși, în ultimii ani, ați făcut trei filme de lung-me-

Anatoli Efros:

«Se spune despre
**Antonioni că ar fi
un artist rece.**

**Dar eu am plîns
la sfîrșitul
ultimului său film»**

traj și alte șase pentru micul ecran. De ce v-ați schimbat atitudinea?

— Pentru că în filmele care-mi sînt mie apropiate, arta cinematografică face în ultimul timp un

pas spre teatru. În filmul meu, **File din jurnalul lui Peciorin**, decorul propriu-zis lipsește cu desăvîrșire. Decorația de epocă e redusă la costume și coafuri și, practic, tot filmul se compune din prim-planuri, din portrete. Cu alte cuvinte, am constatat că pot să fie folosite mai frecvent acele mijloace de redare a subiectului care îmi sînt cel mai apropiate. În schimb, cînd într-un film artistic sau de televiziune trebuie să filmez vederea panoramică a unor străzi sau o pasăre în zbor sau copaci care se leagănă în bătaia vîntului, îmi vine foarte greu. La teatru, nu sînt obișnuit cu amănuntul exterior. Îmi este mai apropiată modalitatea convențională, dacă vreți, chiar cea abstractă. De altfel, de ce să filmez



Între teatru și film, regizorul A. Efros a ales televiziunea: o repetiție la «Tania» de Arbuzov (stînga) și un cadru din filmul În cinstea domnului Molière (dreapta)

păsări și copaci când starea de spirit a personajelor poate fi redată mult mai precis, cu ajutorul fețelor umane, a privirii actorului? La fel am procedat în filmul **Apele primăverii**, după Turgheniev, pe care tocmai l-am terminat. M-am apropiat fără tragere de inimă de acest film, pe care mi l-a propus Maia Plisețkaia, pentru că pe mine nu m-a interesat niciodată baletul. Dar pe parcurs a început să-mi placă. M-a interesat fuziunea, altă dată de neconceput, între balet, teatru și film. Alături de Maia Plisețkaia, în film apar actori de teatru consacrați: Innokenti Smoktunovskii și A. Popov. Un alt exemplu: filmul TV pe care l-am făcut cu prilejul celei de a 350-a aniversări a nașterii lui Molière, în cinstea domnului Molière. După cum știți, cu mulți ani în urmă, am pus în scenă piesa «Molière» de Bulgakov, iar după un oarecare timp «Don Juan» de Molière. Probabil în acest fel s-au exprimat admirația mea față

de Molière, care a fost și este contemporanul tuturor generațiilor, mîhnirea mea adîncă pentru toate suferințele și înjosirile pe care le-a îndurat acest mare dramaturg și actor. În cele mai emoționante scene din piesele și romanul lui Bulgakov, am făcut inserturi cu dialoguri din «Don Juan»-ul lui Molière, la fel de pline de tensiune și lipsite de veselie. Am vrut ca în film să se regăsească biografia lui Molière, relația dintre viața, opera și concepția sa filozofică, care toate împreună să oblige pe spectator să urmărească nu numai subiectul, ci să și mediteze asupra celor mai diferite probleme de viață.

— Ce vă atrage în creația altor regizori? Știu, de pildă, că v-a plăcut foarte mult ultimul film al lui Antonioni. Mai mult, știu că scrieți o carte intitulată, prin parafrază la Antonioni, «Profesia-regizor». Așadar, de ce tocmai Antonioni?

— Antonioni este un mare regi-

zor și, deși sufletește eu mă simt mai curînd legat de alt tip de artist, filmele lui m-au impresionat foarte mult. Pentru mine, el se identifică cu limpezimea, cu integritatea, cu desăvîrșirea. Este o personalitate bine determinată, care știe să se exprime precis. Este destul de răs-pîndită părerea că el ar fi un «artist rece». După părerea mea, arta sa este însă emoționantă în felul ei. El știe ce vrea, se folosește de mijloacele sale proprii de expresie și, astfel, izbuteste să exprime gîndurile sale despre lumea contemporană într-o manieră care, dacă formal se deosebește total de cea a lui Fellini, în fond îi este foarte apropiată. Arta cinematografică fără Antonioni ar fi azi sărăcită. Nu am cunoaște precizia de scalpel a secvenței și ideii din filmele sale. În spatele detașării din filmele sale este atîta amărăciune, atîta durere! Eu, de pildă, am plîns la sfîrșitul ultimului film. Iată ce înseamnă «artă rece»!!

O lectură modernă a unui clasic

Piotr Todorovski, care a debutat în cinematografie ca operator (**Primăvara pe strada Zarecinaia**) și s-a impus apoi ca regizor (cu filmul **Fidelitate**, distins la Veneția), a ecranizat recent piesa «Ultima jertfă» de Ostrovski.

După cum declară Todorovski, ceea ce l-a interesat a fost găsirea echivalențelor contemporane pentru problematica operei marelui clasic rus. Optînd pentru actorul Mihail Gluski în rolul negustorului moscovit Pribitkov, Todorovski și-a asigurat interpretarea unuia din rolurile principale în spiritul interpretării moderne a piesei.

Gluski a descoperit în omul de afaceri, în plină ascensiune, pe care-l întruchiează, disponibilități pentru mari sentimente. În întreaga sa interpretare se simte refuzul a tot ce e superficial; personajul e plin de culoare, un negustor «emancipat», un businessman moscovit al secolului trecut, care privește cu dispreț atribuțiile tradiționale ale breslei sale — barba năclăită și cizmele innorolate. Pribitkov-ul lui Gluski este un bărbat elegant, cu o ținută demnă, sigur de el, un exponent al capitalismului în ascensiune, de factură europeană. Elocvență este prezentarea făcută chiar de Gluski personajului său:

«un negustor intelectual, dacă se poate spune așa, de tipul lui Morozov sau Tretiakov, cunosător autentic de artă, cu vederi largi,

progresiste». Toate acestea reprezintă un mod cu totul nou de a-l înțelege pe Ostrovski. Un mod interesant și novator.



Opțiunea pentru un actor anume poate decide stilul unui film (Mihail Gluski în *Ultima jertfă*)

Poveste de Anul Nou



Eldar Riazanov, cunoscutul maestru al comediei cinematografice sovietice, a terminat cel de-al 10-lea film al său desti-

tinat, de data aceasta, micului ecran. Filmul este în două seri și de aceea, evident, și titlul său este lung: **Ironia soartei sau să-ți fie de bine după baia de aburi!**

Începutul filmului ne prezintă, cu haz, întâlnirea unor prieteni, care, potrivit unei vechi tradiții, în ajun de Anul Nou sărbătoresc, la baia de aburi, apropiata căsătorie a unuia dintre ei. Sub efectul aburilor de tot felul, prietenii expediază cu avionul, la Leningrad, pe Jenia Lukasin în locul altuia dintre ei, așteptat acolo de logodnica sa, pentru a petrece împreună Anul Nou. Deci totul prevestește un vodevil vesel, cu un șir de qui-pro-quo-uri. Treptat însă se constată că forma grotescă este doar învelișul exterior, care închide în el un conținut serios.

Dar să-l dăm cuvîntul lui Riazanov.

«Am făcut un film despre dragoste, despre acea dragoste pe care omul o întâlnește odată în viață. Eroi noștri nu sînt foarte tineri. Ei au în jur de 30 de ani. La începutul filmului, fiecare dintre cei doi este logodit cu altcineva. El are o logodnică modernă, tipică; ea are un logodnic «tipic», în plină ascensiune profesională. Amîndoi locuiesc în apartamente «tip», în case «tip», aflate pe strada Constructorilor, străzi purtînd același nume, una la Moscova și alta la Leningrad. Fiecare dintre ei se pregătește pentru respectiva căsătorie, luînd în considerare, cu toată luciditatea, această problemă. Și el și ea caută în respectivul tovarăș de viață acele calități care se înscriu în limitele reprezentărilor standard. Dar iată că voia soartei sau pur și simplu întîmplarea face ca eroii noștri să se întâlnească. Calculele lucide se pulverizează, ca și considerentele raționale. Eroi au înîlnit dragostea. Aici filmul se scutură de beteala vodelului și, dintr-o confuzie amuzantă, se naște o dragoste tandră și delicată, inteligentă și hazile,

Un film
cu un generic
impressionant:
poetii

Boris Pasternak
și

Evgheni Evtușenko,
actrița

Barbara Brylska
și regizorul
Eldar Riazanov



Un regizor de comedii care iubește poezia:
Eldar Riazanov

veselă și tristă.»

Pentru E. Riazanov, veselia și tristețea merg mai întotdeauna mîna-n mîna. El ne vorbește despre oameni slabi, lipsiți de apărare, întrucît, după părerea sa, cei puternici știu să se apere singuri. În filmul de față, rolul ei îl joacă cunoscuta actriță poloneză Barbara Brylska, iar pe el îl interpretează A. Miahkov, actor la teatrul Sovremenik. Pentru amîndoi, aceasta este prima experiență în comedia cinematografică.

— De ce ați ales-o pe Barbara Brylska?

— Era vorba de rolul unei femei care răstoarnă într-o singură noapte destinul unui om. Aveam nevoie de o actriță lirică, intelectuală, cu umor și cu un nemărginit farmec feminin. S-a întîmplat să văd tocmai atunci filmul **Anatomia dragostei**, în care juca Barbara Brylska, și am decis — iată actrița de care am nevoie în filmul meu! I-am telefonat într-un moment bine inspirat, fără să conțez prea mult pe un răspuns afirmativ. Dar ea a fost imediat de acord.

Filmul se constituie ca un duet liric al eroilor, cu o nuanțare psihologică rar întîlnită. Eroi se despart de trecutul lor bahal și găsesc din nou drumul spre vis. Visul se exprimă în film prin cîntecele scrise de talentatul compozitor Tariverdiev. Versurile acestor cîntece sînt în așa fel alese, încît îți lasă impresia că autorii lor, poetii B. Pasternak, M. Tvetaeva, B. Ahmadulina și E. Evtușenko, le-au scris special pentru acest film. Deși e limpede că este vorba de poeziile preferate ale regizorului, care s-au potrivit perfect tonalității filmului. Și

astfel cîntecele au parcă rolul de a contrapuncta acțiunea principală. Pe ecran vedem o veselă comedie de situații, în timp ce cîntecele vorbesc despre cu totul altceva — despre tandrețe, singurătate, dragoste și atît de complicatele relații omenești. În scurta noapte a Anului Nou, eroii trăiesc o mare experiență spirituală, pentru redarea căreia autorii filmului au folosit poezia adevărată. Filmul convinge pe spectator că visul poate deveni realitate, dacă ești în stare să păstrezi în tine acest vis.

Elena AZERNIKOVA

în direct
din
Paris

Mai bine mai târziu...

**Tinerii realizatori francezi
descoperă, azi, ca pe o nouă, zi
viața de fiecare zi
ca subiect al filmului modern.
Cu alte cuvinte, «descoperă»
neorealismul**

vară. În paradisul de verdeată, prima dragoste adolescentină; confruntarea cu principiile neclintite ale capului de familie; complicitatea tacită dintre mamă și fata cea mare; sosirea verilor parizieni în vilegiatură cu toate aventurile care decurg de aici. Totul e descris cu aceeași tandră ironie și cu un fel de distanțare care i-ar fi plăcut și lui Brecht... A urmat nu numai confirmarea strălucită a talentului lui Pascal Thomas, dar și



Acum câțiva ani ne puteam întreba, pe bună dreptate, încotro se îndreaptă cinematografia franceză, cu pesimismul ei latent, cu predilecția ei pentru poveștile cu «hoți și vardiști», cu spiritul ei pătător din filmele politice, pe scurt, cu acea totală absență a realității cotidiene, pe care, în locul imaginilor exagerate și deformate, spectatorul francez ar fi dorit s-o regăsească pe ecrane. Și apoi o rîndunică a anunțat primăvara: de la primul său film, **Les Zozos**, tânărul Pascal Thomas deschide un drum nou. Filmul — în cea mai mare parte autobiografic — aduce în fața publicului un grup de tineri care, în lipsă de altceva mai bun, își petrec timpul liber făcînd curte fetelor pe care le întîlnesc. Orice francez se poate recunoaște în acești tineri eroi, atît în comportarea lor, cît și în limbajul lor și în reacțiile lor. O ironie duloasă, o descriere cenușiu-trandafir a acestui tineret, care este la fel cu cel din toate timpurile și ale cărui preocupări majore au fost dintotdeauna aceleași. Acest simț al observației, ca și juxtapunerea personajelor au încîntat atît publicul cît și critica. Filmul este jucat în întregime de tineri neprofesioniști cu care, de altfel, Pascal Thomas a continuat să lucreze și la celelalte pelicule. De exemplu, Bernard Menez, pînă ieri un necunoscut, a devenit astăzi o adevărată vedetă. Și alți regizori l-au solicitat, iar personajul său de tînăr puțin aiurit se încadrează bine în tradiția amozilor comici din teatrul clasic francez, ca și din cinematografia franceză.

După **Les Zozos**, Pascal Thomas a realizat **Nu plînge cu gura plină** (titlu împrumutat de la un cîntec italianesc). Este vorba de viața de familie a unui lăcătuș dintr-un sat din Poitou, pe timpul vacanței de



**Omul de pe stradă, domnul sau doamna Oricine,
cu micile lor probleme mari... (Nu plînge cu gura plină)**

**...au devenit, în sfîrșit, eroii tinerilor cineaști
francezi de azi. Mai bine mai târziu... (Les Zozos)**



ivirea unei noi școli cinematografice. Nenumărați sînt tinerii cinești francezi care au pornit pe drumul deschis de Thomas. Eroi lor sînt oameni obișnuiți, descriși cu viața lor mărunță dar reală, cu grijile și durerile lor, cu marile lor speranțe și micile lor decepții, cu bucuria lor de a trăi o viață sănătoasă și cu nostalgia plină de regret cînd constată că scurgerea zilelor și a anotimpurilor le consumă treptat tinerețea...

Cea mai interesantă dintre peliculele care face parte din această școală este **Văr-verișoară** de Jean-Charles Taechella, fost ziarist, scenarist și, în fine, autor-realizator. Primul său film, **Călătorie în Tartaria**, era o cronică kafkiană și abstractă, ilustrînd angoasele și nenorocirile unui om care refuză să se integreze societății moderne. În timp ce **Tartaria...** a fost primit cu oarecare rezervă, **Văr-verișoară** a cunoscut un mare succes de public, făcînd săli pline și obținînd premiul Jean Vigo pe anul 1975. De data aceasta Taechella ne vorbește despre existența unui cuplu: domnul și doamna Oricine. Adică eu, dumneavoastră, vecinul, băcanul din colț sau unchiul din provincie. Autorul se apleacă cu tandrețe asupra încercărilor fiecăruia și tuturor, persiflează conformismul unora și egoismul altora. În ceea ce-i privește pe văr și pe verișoară, care, în momentul cînd își dau seama de profunzimea dragostei lor, se hotărăsc să lase totul baltă și să plece împreună într-o viață nouă, spectatorul nu poate decît să le dea dreptate. După ce a ris cu poftă și s-a înduioșat pînă la lacrimi de slăbiciunile omenești în general și de ale lui în special.

Poate pe aceeași linie trebuie situată opera lui Gérard Blain, fost actor, care a fost făcut cunoscut îndeosebi de către defunctul «nou val». Am spus «poate», pentru că dacă Blain tratează probleme generale ilustrînd un caz particular, o face cu toată seriozitatea, refuză umorul și obligă pe spectator să accepte o anumită convenție. Problematika este mereu aceeași: lumea adulților privită cu ochii unui copil sau ai unui adolescent.

Din cele trei filme realizate de Blain, două au fost prezentate la Cannes (primul și al treilea; acesta din urmă în ediția din acest an). Reacțiile la festival au fost temperate, pentru că în asemenea împrejurări și optica e specială. Dar nu e mai puțin adevărat că Gérard Blain se încadrează perfect în această nouă tendință a cinematografului francez: să rămîna realist cu o doză de poezie și să trateze cu aparentă ușurință problemele grave ale zile de azi, ca și pe cele dintotdeauna. Pentru că nimic nu e nou sub soare...

Véra VOLMANE

în direct
din
Budapesta

0 clipă

E o raritate,
în istoria cinematografiei,
ca o capodoperă literară
să fie transpusă într-un film
de aceeași valoare



«În decursul vieții sale, Moricz Zsigmond a creat opere în care viața întregii sale națiuni își găsește o expresie și o cîntărire mai obiectivă, dar nicînd n-a rostit un nui atît de pătimaș propriei sale epoci, celor mai detestabile trăsături ale contemporanilor săi, statului care nu numai că tolerează toate acestea, dar le și alimentează prin orînduirea sa inumană». Astfel caracterizează Nagy Péter, cunoscutul exeget și monograf al celui mai mare prozator maghiar al secolului XX locul romanului transpus recent pe ecran: **Orfana** de Laszlo Ranody.

Construit din psalmi — în loc de capitole — acest microroman reînvie, cu o veridicitate dintre cele mai necrutătoare, viața fetei de pripas Csöre, a acestui copil transformat în proprietate privată, folosit ca un animal domestic, bătut și umilit continuu, într-o lume schimonosită de mizerie și de demonul înăvuirii, o lume a anilor treizeci, care se napustea asupra celui slab, lipsit de apărare, aflat la discreția tuturor, cu legile de junglă isterice și fără scrupule ale egoismului nelimitat, ale instinctelor neîngrădite.

Moricz a surprins această faună a dezumanizării, aceeași în esență, dar atît de diversă ca tipologie, printr-o galerie de personaje veridice și măiestrit individualizate. Față de fundalul întunecat și dezolant al acestei lumi, un singur contrast, o singură lumină și căldură umană alături de micuța Csöre: un bătrîn în care ea își vede bunicul.

E o raritate în istoria cinematografiei ca o capodoperă literară să fie transpusă într-un film de aceeași valoare. Acum, cînd salutăm varianta cinematografică semnată de Ranody Laszlo, ca unul din cele mai frumoase și mai de seamă filme maghiare din ultimii ani, sîntem martorii unei astfel de clipe rare. Cum au izbutit, cu ce mijloace — iată întrebările la care dorim să răspundem. Și acest răspuns este în fond foarte simplu. Cheia secretu-

lui rezidă în faptul că, în toate momentele realizării filmului, regizorul, scenariștii, actorii și operatorul acestei producții au fost permanent conduși de exigența artistică a echilibrului dintre fidelitate și invenție. Retrîind lăuntric mesajul scriitorului, ei au extras din această trăire acea libertate a fidelității infidele, care modifică epica romanului pentru a-i putea tălmăci mai intens ideile. Chiar dacă prin aceasta se pierde ceva din extensiunea frescei sociale a romanului, filmul cîștigă în dramatism, în intensitate.

Iar cînd scenariștii completează povestirea moriciziană, cu episoade imaginate de ei, nu fac altceva decît să sublinieze și să îmbogățească mesajul scriitorului. Ca, de pildă, în scena «îtrgului de copii» de la orfelina, cînd uneia din femei i se pare că-și recunoaște fiica pierdută în persoana Csörei, iar aceasta se lipește fericită de «mama» atît de mult așteptată, pentru ca în cele din urmă deziluzia amară și de neînțeles s-o rupă de ea și să pună capăt acestui vis.

O altă sursă esențială a «izbînzii» lui Ranody este grija pentru alegerea interpretilor, atenția minuțioasă acordată jocului actoricesc. Nu este pentru prima oară că Ranody ne surprinde cu descoperiri de actori, mai ales în privința actorilor-copii. Dar această micuță Czinkoczi Szusza, aleasă din cinci mii de candidate pentru rolul Csörei, depășește toate descoperirile sale de excepție. Ceea ce face această fetiță, descinsă dintr-o familie cu șase copii dintr-un cătun izolat, depășește — pot afirma liniștit — tot ce am văzut pînă acum în materie de copii-actori în cinematografia maghiară. Tragismul și lirismul moricizian își găsesc realmente întruparea în această fetiță, care e tulburătoare fără a fi sentimentală, e fermecătoare, dar nu dulceagă, suferind fără urmă de melodramatism, evocîndu-și destinul nefiresc cu un firesc și o naivitate copilărească nemaipomenite.

Principiul «actorul potrivit în ro-

rară

lui potrivit» este validat de toate rolurile, îndeosebi de personajele feminine avînd rol principal în film.

În sfîrșit, alături de scenariul inventiv, de excelenta interpretare actoricească, un al treilea factor al veridicității și puterii de convingere a filmului rezidă în imaginea lui Sara Sandor. Cu realismul și ironia pictorilor de tablouri vivante din Țările de Jos, amintind pe alocuri de Brueghel, operatorul ne arată satul maghiar al anilor treizeci cu frumusețea-l aspră, la fel de dur, la fel de franc, despuiat cu un ochi de Roentgen, așa cum l-a văzut și l-a descris Moricz Zsigmond.

Alte secrete nu are acest film. Dar aceste «secrete», la îndemîna oricui, dovedesc că moștenirea culturală nu este un teritoriu necunoscut pentru arta cinematografică. Marii creatori ai literaturii au ceva de comunicat filmului — un mesaj nobil, de actualitate.

Ervin GYERTYAN

Această fetiță, venită dintr-un cătun izolat, a devenit un copil-actor de excepție



Un subiect din literatura clasică transformat într-un protest cinematografic împotriva violenței din lumea contemporană (Orfana de Laszlo Ranody)



comedia modernă

Goana după rîs



Cînd comedia era rege, cînd oamenii cu flori la butonieră alunecau adesea pe coji de banane, cînd taratele cu frișcă zburau prin aer minate de vesele porniri răzbunătoare, regatul de celoid al risului a fost definitiv cucerit de cîteva chipuri cărora timpul nu le-a stîrbit celebritatea. Charlot, adică Charles Spencer Chaplin, Malec, adică Buster Keaton, Stan și Bran, adică Stan Laurel și Oliver Hardy, frații Marx, adică Groucho, Chico, Harpo, efii comice inconfundabile, sînt inventatori ai mai tuturor gagurilor, unități de bază ale graiului comediei cinematografice. Declinul «marelui mut» aduce după sine declinul burlescului, cea mai nebună formă a comediei. Filmele sonore ale lui Chaplin devin lirice (**Luminile orașului**) sau puternic satirice (**Dictatorul**). Sonorul înseamnă deci pentru comedie pierderea fervoarei burlești și scăderea invenției în meșteșugul risului.

Cei care vin imediat după vestiții comici ai «virstei de aur» par să imite pe inegalabili maeștri. America anilor '50-'60 a rîs cu mai mult sau mai puțină tragere de inimă la filmele lui Bob Hope și Jerry Lewis. Cinematograful francez al acelorși ani aduce un umor inteligent-nostalgic-acid-liric prin filmele lui Jacques Tati și Pierre Etaix.

Ce aduc însă nou în comedie anii '70? Moda «retro» ia forma parodiei unor titluri de referință ale cinematografului, cîteva noi chipuri și o nouă atitudine față de «cei vechi»: citarea în formă de omagiu. Dintre aceste noi chipuri, cîteva se remarcă prin inedita folosire a mijloacelor comediei cinematografice: Woody Allen, Gene Wilder, Marty Feldman.

Woody Allen

Scenarist, regizor, gag-man și interpret ale comedilor sale, Woody Allen a reușit să creeze un inconfundabil tip comic. Făcînd parte din marea familie a «lunaticilor», Woody Allen nu este însă viclean și sentimental ca Charlot, nici egal cu sine ca Malec; el este copilul timpurilor sale. Cu aerul său miop și permanent uluit, el este victima trepidației tehnologice a «timpurilor noi». Puțini cineaști americani au făcut o atît de amănunțită critică a societă-

Comedia e ca
mersul pe sîrmă,
fără plasă
de siguranță.
Dacă
nu te uiți în jos,
nu cazi!

sonaj și lumea din jur este tradus în baletul nesiguranței, amintind de mersul lui Charlot pe marginea prăpastiei în filmul **Goana după aur**. Mersul nesigur și mișcările ametoitor de stîngace sînt pregătite cu trudă de actorul Woody Allen în lecții de balet conduse de celebrul coregraf Graham.

Cîndoearea excentrică a personajului însoțește uneori și comportamentul persoanei civile Woody Allen. La o recepție în înalta societate, a apărut o dată în smoking și cu pantofi de tenis. Întrebat de ce a



Nici «sentimental» ca Charlot, nici impasibil ca Malec:
Woody Allen, mereu uluit de vremea sa

ții de consum ca Woody Allen. Timid, stîngaci, aiurit și candid, el este un inadapabil la ritmurile unei lumi care nu îngăduie căldura în relațiile umane. Revolta obiectelor prilejulește în filmele lui gaguri vizuale asemănătoare «marelui mut». Fragilul echilibru dintre acest per-

ales această încălțăminte sportivă, el răspunde candid: «Pentru că arată mult mai drăguț așa...». Într-un interviu, este întrebat care ar fi gradul său în ierarhia războinică. Woody Allen dă un răspuns asemenea personajelor sale: «ostatec».

Replica extrem de spirituală este



Gene Wilder face parte din galeria «gomoșilor» coborînd din Max Linder

o particularitate a comediei sale. Perfecta cunoaștere a cinematografului îl îndeamnă permanent să «citeze». Parodiind sau omagîind, referindu-se la cele mai diferite filme, de la **Casablanca** la **Persona** lui Bergman, Woody Allen își definește tot mai precis propriul stil cinematografic. Eforturile sale au fost răsplătite anul trecut la Festivalul de la Berlin, unde a obținut «Ursul de argint» pentru «realizări în crearea unui nou stil cinematografic».

Gene Wilder

Actorul englez Gene Wilder se află mult mai la începutul carierei decât Woody Allen, dar îi seamănă prin neliniștita căutare de noi mijloace de expresie. Departe de a-și fi definit încă un tip, el a încercat până acum calea parodiei. Numele său a fost legat pînă acum de cel al regizorului Mel Brooks care l-a făcut cunoscut prin **Frankenstein Junior**, parodie a filmului de groază. De curînd el a devenit însă regizorul și scenaristul unui film propriu, **Fratele mai deștept al lui Sherlock Holmes**.

Foarte englez. Gene Wilder face parte din familia comică a «gomoșilor» (al cărui strălucit părinte este Max Linder). Duellînd, dansînd, încăierîndu-se sau cătărîndu-se, el rămîne spiculit, elegant, calm și aristocratic. Personajul său este întreprinzător și sportiv, galant cu femeile și nemilos cu dușmanii. Cînd lucrurile se încurcă peste poate, cînd s-ar părea că pot lua o înțorsătură dramatică, el revine la seninătatea comediei, cîntînd și dansînd.

Regizorul Gene Wilder este frămîntat de întrebări privind derularea vizuală a unei povești comice și unul din adevărurile fundamentale după care-și construiește filmele este că «cel mai mult contează acțiunea și

**Comedia
«marelui mut»
e definitiv pierdută?
S-ar părea că nu:
mijloacele
de expresie de ieri,
susțin unii,
pot fi folosite azi
și chiar mîine**

transformarea psihologiei în comportament». Un mare merit al acestui comic este alegerea partenerului, pe ciudatul Marty Feldman.

Marty Feldman

Dacă Ben Turpin era celebru pentru privirea lui sașie, Marty Feldman se remarcă prin privirea lui holbată. Imenșii săi ochi albaștri sînt probabil cei mai mari pe care l-a văzut vreodată ecranul. Această înconfundabilă privire se datorează unei boli de mult vindecată, dar Marty Feldman își privește cu umor condiția de hipertiroidian. «După ce am fost operat de tiroidă, mi s-a spus că ochii vor reveni la normal. Au trecut patrușprezece ani și eu încă aștept...»

Partener deja în două filme al lui Gene Wilder, el a devenit un termen pitoresc al unui cuplu comic. Este valetul năuc și candid care face gafe, dar băiat bun și inimos, pe care pînă la urmă te poți bizui. Fără replica sa mucalită, personajul principal n-ar avea atîta haz.

Marty Feldman este și el o complexă personalitate artistică: este regizor de televiziune, scenarist și poet (poemele sale au fost apreciate și de celebrul Dylan Thomas). Preocupat, ca și Gene Wilder, de înnoirea graiului comediei cinematografice, el exprimă foarte plastic dificultatea acestei întreprinderi: «Hazul comediei este ca și mersul pe sîrmă fără plasă de siguranță. E ca în filmele cu Tom și Jerry, cînd Tom trece peste marginea prăpastiei și continuă să meargă. Nu cazi atîta timp cît nu te uști în jos, ca să descoperi că mergi prin aer».

Dana DUMA



Un mare merit al lui Gene Wilder (stînga) este alegerea partenerului: Marty Feldman (dreapta)

„Nu sînt pesimist, dar sînt obligat să fiu realist“

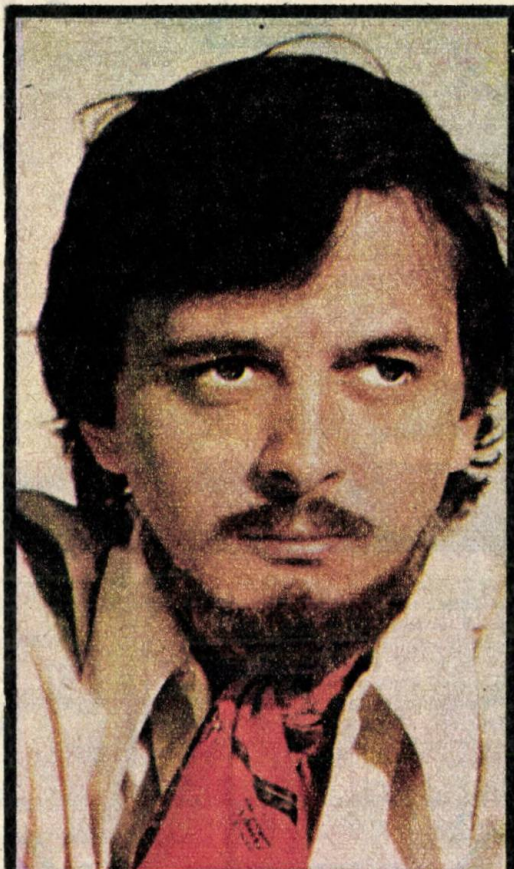


Aventura lui Antonioni fusese fluierată la Cannes în 1959. Filmul iniția trilogia continuată cu **Noaptea** (1960) și **Eclipsa** (1961) și a fost recunoscut mai apoi printre capodoperele cinematografice ale deceniului 7. Primul și ultimul său ciclu italian fusese urmat, la trei ani distanță, de **Deșertul roșu**. Era oarecum un eșec. Dar un eșec semnat Antonioni. Apoi regizorul s-a autoexilat, pornind într-o călătorie cinematografică în afara hotarelor țării sale, în căutarea altor realități sau poate în căutarea sa însăși. Acest pelerinaj artistic avea să dea cinematografului un alt film-simptom: **Blow Up** (1966). Fotograful, eroul său, apărea ca regizor al realității timpului său. El prindea în obiectiv realitatea și o reda așa cum o vedea el. Dar o putea el surprinde în esența ei, în exactitatea ei? Ca în toate filmele lui Antonioni, incidentul este doar punctul de pornire a unor reflecții filozofice asupra epocii contemporane și a experiențelor impuse de ea lumii occidentale.

**Cu cît îi oferi
mai multe filme mediocre,
cu atît publicul se va obișnui
cu mediocritatea**

Pentru acel rol, Antonioni alegea atunci un actor britanic care, deși jucase în peste zece filme, nu intrase nici în conștiința publicului, nici în cea a criticii. Se numea **David Hemmings**. Cu acest singur rol, el devenea peste noapte o vedetă de calibrul internațional. Au trecut de atunci exact zece ani și David Hemmings, pe care l-am mai văzut pe ecranele noastre (**Scrisoare către Scotland Yard**), nu s-a mai întîlnit cu un asemenea rol, deși a continuat să joace în filme, pe scenele londoneze, a fost chiar regizor și în ultimii ani a ajuns producător. În această ultimă calitate a fost oaspetele Asociației cineaștilor, venit pentru a discuta posibilitatea unor serii de coproducții româno-britanice. Convorbirea noastră nu putea porni însă de aici; ea nu putea porni decît de la **Blow Up**.

— Poate o să vi se pară ciudat, **Blow Up** însă este pentru mine o experiență oarecum tristă. Să nu mă înțelegeți greșit, dar succesul este o sabie cu două tăișuri și **Blow Up** a avut un succes extraordinar care mi-a schimbat cursul carierei, transformîndu-mă peste noapte dintr-un muncitor-actor într-un actor-vedetă.



«Dacă nu e văzut de un public cît mai larg,
un film nu-și poate atinge scopul»
(David Hemmings în *Mașina dragostei*)

Deși nenumărați colegi de breaslă aspiră la o asemenea șansă, ea are multe inconveniente, obligîndu-te să porți ani și ani o etichetă de care, orice-al face, nu mai poți scăpa. Te simți încorsetat. Așa se întîmplă că, pînă la urmă, începi să-ți disprețuiești propriu-ți succes. Așa se explică de ce o referință la **Blow Up** nu mă încîntă. De altfel, nu este cel mai bun rol al meu, ci rămîne rolul care s-a întîmplat să aibă cel mai mare succes. Am făcut 14 filme înainte de **Blow Up**, iar după, alte cîteva zeci. Deci, pentru mine, **Blow Up** este astăzi unul din cele 60 de filme în care am jucat.

— Să ne întoarcem mai în urmă, la debutul propriu-zis. Cum ați devenit actor?

— Tragedia a fost că nu am hotărît niciodată să mă fac actor, ci s-a hotărît pentru mine. Aveam 8 ani cînd am fost ales solist în corul Capelei Hampton de la Royal Court Palace. Acolo am fost remarcat și mi s-a propus, ca și altor sute de copii, să fac parte din grupul Operei engleze. Timp de cinci ani am făcut cu ei turnee în toată lumea. Pot spune că așa mi-am făcut educația, deoarece școala am abandonat-o practic la 8 ani. La 13 ani m-am pomenit singur, la Londra, obligat să mă întrețin singur. Și nu știam nici o meserie. Cînd mi s-a propus un rol într-un film de copii am acceptat, firește, și de atunci cariera mi-a fost pecetluită. Întrucît aveam unele aptitudini de mecanică și un interes real pentru științele exacte, m-am descoperit curînd atras mai mult de partea tehnică a filmului, decît de partea sa

interpretativă. În cele din urmă, m-am implicat în toate sectoarele filmului. Așa am ajuns regizor, producător, scriitor, actor și azi îmi place să mă numesc «om de cinema». Pot spune că succesul lui **Blow Up** a fost important în special pentru că mi-a dat posibilitatea să înființez o companie proprie, care s-a dezvoltat într-o societate de producție și distribuție, cu studiouri și săli proprii. În 1970 am abandonat-o, iar acum am revenit la foștii mei parteneri, în intenția de a organiza cîteva coproducții, motiv pentru care mă aflu acum în România.

— Care sînt obligațiile unui producător în promovarea unui film?

— Am fost întotdeauna interesat de aspectul financiar și comercial al industriei cinematografice. De altfel, astăzi, dacă vrei să faci film, nici un sector nu poate să-ți fie necunoscut. Nu mai poți fi doar actor sau doar regizor. Trebuie să știi cum se face un film, cum se produce, cum se distribuie, etc. În ceea ce privește obligația producătorului, ea a rămas aceeași, și anume de a interesa un public cît mai larg. Nu contează atît dacă un spectator plătește zece pence sau două lire biletul — adică nu contează atît cîștigul, cît numărul spectatorilor atrași, întrucît scopul unui film este de a comunica cu cît mai mulți oameni. Acum, într-o țară

ca Marea Britanie, se întîmplă că, din pricina presiunii economice, în special din partea filmului american, proiectele artistice să fie din ce în ce mai puțin numeroase, locul lor fiind luat de filme violente, erotice, catastrofice, care aduc cîștig sigur. A devenit aproape imposibil unui regizor să impună azi marilor companii un proiect în care crede numai el, pentru că din punct de vedere financiar riscul este prea mare. În acest sens, pot da un exemplu personal. Ca regizor, am semnat două filme. Primul, la care am ținut foarte mult și, cred, mă reprezenta ca artist, **Spaima în mișcare** (*Running Scare*), a căzut la public, ceea ce m-a obligat să fac un al doilea film, exclusiv pe gustul producătorului. Impedimentul financiar este atît de acut, încît azi circula printre oamenii de cinema britanici formula L.O.P. (*Least Objectionable Project* — proiect cu minimum de obiecții). Un realizator nu se poate hazarda să propună altceva decît proiectele imediat acceptabile, care vor avea o distribuție corectă și vor aduce măcar un cîștig multumitor. Ne învîrtim într-un cerc vicios. Foarte puțini reușesc să-l spargă. Chiar regizori mari, consacrați pe plan mondial, întîmpină dificultăți în obținerea bugetelor corespunzătoare. Fiecare companie își asigură unul-două filme de prestigiu, iar în rest merg numai la cîștig. De altfel prețul de cost al unui film a crescut enorm în ultimii ani. Totuși, ca artiști și ca producători, sîntem obligați să găsim căile de a face filme bune cu un preț de cost realist. Iată de ce sper să putem colabora cu industria cinematografică română. Aveți condiții și mijloace de lucru excelente, și sper că împreună vom reuși să impunem filmele noastre.

— Filmul reprezintă oglinda epocii. Credeți că, la rîndul ei, epoca și oamenii ei sînt influențați de film?

— Sînt subiecte, teme, care pot contribui la îmbunătățirea standardului de viață moral-social. Numai că filmul trebuie să atragă spontan; gustul este o chestiune de liberă alegere și noi trebuie să venim în întîmpinarea preferințelor publicului. Educația trebuie să fie implicită. Nimănu-i nu-i place să vină la cinema să asculte o conferință, să «învete». Dar publicul — am în vedere pe cel englez — nu are des ocazia să vadă filme de calitate, cu un conținut social sau politic, cu o estetică elevată sau cu un rapel istoric convingător. **Un om pentru toate anotimpurile** rămîne o excepție. Cu cît oferi mai multe filme mediocre, cu atît publicul se va obișnui și va accepta mediocritatea. Aceasta mi se pare un pericol permanent. Aceasta este moartea bunului gust. Dar în același timp, dacă ai să faci filme, să le zicem «didactice», și ele nu vor capta publicul, scopul lor va fi infirmat de la sine. Există o lege de nelîncălat: pentru a comunica o idee, un film trebuie să aibă cui se adresa. Este o problemă capitală a filmului englez, ca și a filmului de orice naționalitate. Nu poți convinge pe nimeni de nimic împotriva voinței sale.

— Ce sorți de izbîndă aveți în promovarea acestei categorii de filme?

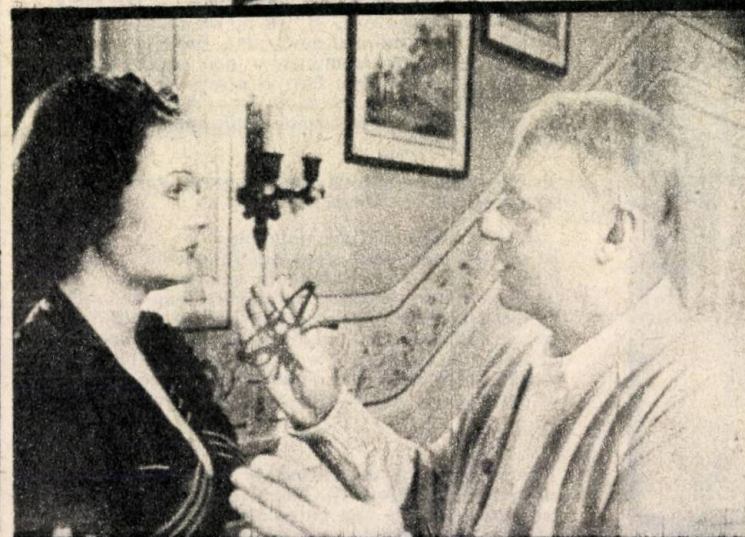
— Nu sînt pesimist, dar sînt obligat să fiu realist. În anii '60, era foarte ușor pentru oricine dorea să încerce. Dacă visai castele în aer, le puteai chiar construi. Acum condițiile economice s-au schimbat. Nu mai e loc pentru iluzii. Trebuie să fii realist. Singura cale de supraviețuire a industriei filmului este azi, ca și întotdeauna, aceea de a te impune prin creația individuală, slujită de o mare perseverență, de o totală implicare și de multă, foarte multă muncă.

Începusem discuția avînd în față fotografii lui Antonioni din **Blow-Up**. După o oră și jumătate, o terminăm, avînd în față pe actorul David Hemmings, pe regizorul David Hemmings, pe producătorul David Hemmings — adică un om de cinema pasionat de munca sa și de arta succesului.

Adina DARIAN

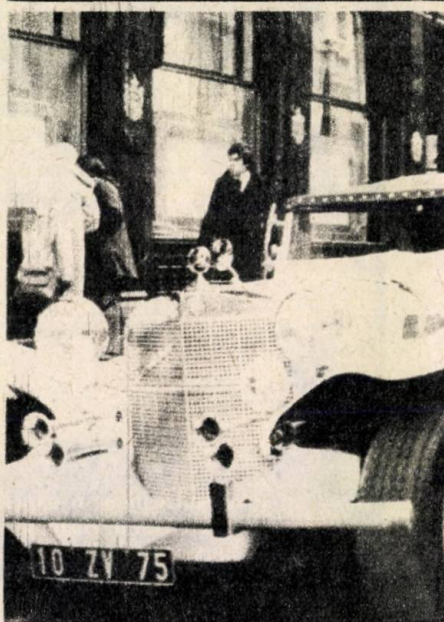


Blow up este pentru mine o experiență tristă
— spune David Hemmings.
(Aici împreună cu Sarah Miles)



Evocarea cultelor Hollywoodului în anii '30. Și evocarea vieții
muri comic căruia i se descoperă azi calități nebănuite: W.C. Fields
(Valérie Perrine și Rod Steiger în W.C. Fields și cu mine de
Arthur Hiller)

■ **Hoinarii.** Un reparator de instalații de proiecție de filme, călătorind cu utilajele sale din orașul în oraș. Și întâlnirea lui cu un bărbat, despărțit de nevastă, tocmai plecat de-acasă. Și drumurile lor lungi prin Germania, drumuri fără țintă, cu popasuri prin cabine de proiecție, unde se derulează alte povești și alte drumuri, cu popasuri indifferente, în locuri indifferente, mereu mai departe, nu spre ceva, nu spre un loc anume, ci, fugind de sine, fugind de Timp, de-a lungul timpului, pe aripile timpului. Regizorul vest-german Wim Wenders povestește această absență a poveștii, acest itinerar într-o frântură de viață, în trei ore de film alb-negru, cu titlul **Pe apa timpului**. Această călătorie dezolantă amintește oarecum de peregrinările evadatulului din propria sa identitate din **Profesiunea — reporter** de Antonioni, dar stilul filmului, afirmă criticii francezi, este și mai despuiat de orice arabesc spectacular, și mai auster, căștigând astfel în dimensiunea disperată a lipsei totale de soluții și alternative. Călătoria și prietenia celor doi este, de fapt, o parabolă despre singurătate și frică existențială, într-o Germanie care și-a regăsit suflul fizic (industrializare, boom economic), fără a-și fi putut depăși criza spirituală



provocată de nazism, de război și de imensă înfrângere din anii '45.

■ **Un Kojak cu codițe și breton.** Vă amintiți de o fată-detectiv, căreia McCloud îi strica o întreagă vacanță în Honolulu? Este oricum greu de uitat mutra ei nostimă și veselia copilăroasă care-o făceau foarte puțin potrivită pentru slujba de polițistă în jungla new-yorkeză. Personajul ei a fost «amplificat», și acum ea este protagonista unui serial, **Mary Hartman**, cel mai mare succes de televiziune din S.U.A. în ultimii ani. Ceea ce, ținând seama de avalanșa de seriale și de filme prezentate non-stop pe zeci de canale, este o performanță rară. Actrița se numește Louise Lasser și este foarte departe de orice ideal al frumuseții feminine, al prestanței feminine, al feminității sex-appeal-ului ș.a.m.d. Și totuși. Și totuși milioane de americani nu scapă pentru nimic în lume ora când Mary Hartman, veșnic bine dispusă, veșnic ghinionistă, veșnic optimistă, înfruntă probleme ca rasismul, ravagiile drogului, augmentarea banditismului urban, depresiunile nervoase, gangsterismul organizat sau corupția. La antipodul superman-ului sau chiar al copoilor abili și învățați să vadă multe, cum sînt Columbo



O fantezie polițistă al cărei subtext este o satiră vitriolantă a moravurilor «lumii bune».

(Jean-Pierre Cassel și Stéphane Audran în Nebunii burghize de Claude Chabrol)



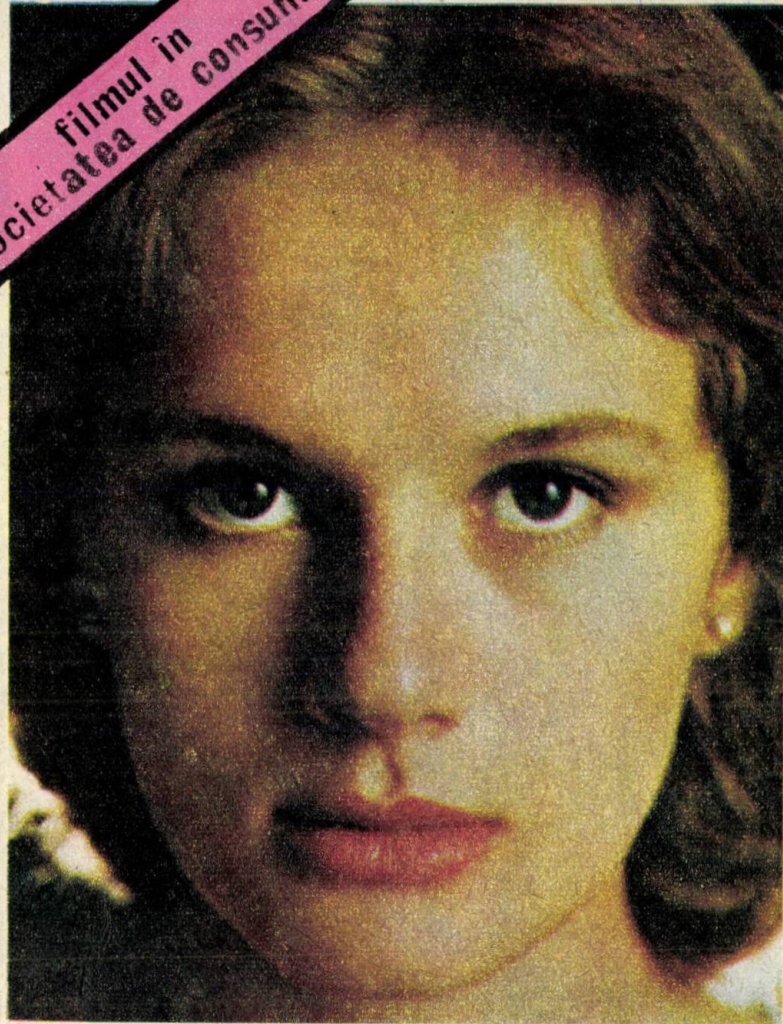
Noul cuplu al modei «retro»: Robert Mitchum și Charlotte Rampling «pe post» de Humphrey Bogart și Lauren Bacall. În filmul *Adio, dragostea mea*

sau Kojak, personajul interpretat de Louise Lasser liniștește, într-un fel, publicul, punînd față în față cu o lume atît de cruntă, o fetișcană atît de fragilă.

■ **Comerciantul.** Roger Vadim își datorează mare parte din

faima trecută și prezentă «descoperirii» lui Brigitte Bardot, Catherine Deneuve, Jane Fonda și altor cîteva vedete feminine, astăzi ceva mai obscure. Ca cineast, Vadim a reușit mai întotdeauna să toarne în cocktail-





Dominique Sanda, o vedetă franceză remarcată din filme italiene și americane. O actriță fără roluri la ea acasă. De ce?

urile supercomerciale, care sînt filmele sale, un strop de estetism, o picătură de rafinement, atît cît să facă romanul-foto să semene a literatură și intriga bulevardieră a dramă existențialistă privită cu blazare. Ultimul său film este o veritabilă definiție a acestui manierism pretențios, mascînd intenția pur afaceristă. Titlul este **O soție fidelă**, și subiectul constă, firește, într-un adulter. Nu orice fel de adulter și nu cu oricine. În rolul tinerei-soții-inocente-credincioase-și-naive, Vadim a distribuit-o pe Sylvia Kristel, vedeta nr. 1 a filmului pornografic francez (**Emmanuelle I, Emmanuelle II**). Contre-emploi, cum se zice. Și specta-

torii vin atrași de regina exhibiționismului sexual, în postură nevinovată. Tînăra soție va deveni obiectul pariului unui cinic cuceritor și a unei machiavelice curtezane (Nathalie Delon), care vor lupta pentru a o face pe Emmanuelle să redevină Emmanuelle. Vor reuși, dar cum climatul porno s-a banalizat, Vadim își plasează acțiunea printre crinolinele secolului XIX. Într-un castel. Printre oameni de bine. Oricum, pelicule de acest soi emană din cutiile lor de tablă un miros de conserve cu timpul de garanție expirat. Un iz rînced, adică.

■ **Un roman scris pe celu-**

luid. Continuînd, în planul creației cinematografice, experimente literare care i-au adus faima, Marguerite Duras a inventat în ultimul ei film o formulă absolut unică și surprinzătoare prin îndrăzneala ei suprarrealistă. Duras a luat banda sonoră integrală (dialog, muzică, zgomote) a unui film realizat de ea cu doi ani în urmă, **India Song**, și a suprapus-o ca atare unei alte povești (sau unui alt vis), lăsînd voci, venite parcă de pe altă lume, să spună fraze și vorbe din altă întîmplare, în timp ce personajele din imagine tac sau decorurile sînt pustii; a lăsat zgomote de pași sau de pahare să tulbure pustietatea unor parcuri, a lăsat un tango să cînte, în vreme ce spectatorul privește statuile unor femei ce dorm. Decalajul permanent stîrnește imaginația, rarele coincidențe sonore devin stranii. Titlul filmului, frază extrasă dintr-un text, stă suspendat, fără viață, pe generic: **Numele ei de Venetia în pustiul Calcuttei**. «Lumea filmului **Numele ei...** este în textul lui **India Song**, situat într-un alt undeva improbabil și rece. Textul povestește — scrie criticul Jacques Frenais — o întîmplare, aceea din **India Song**, care nu e nici un moment ilustrată. Urechea nu mai dublează privirea și nu mai e dublată de ea. Imaginea devine suport al sugestiei auditive. Duras atinge o calitate a tăcerii care, la antipodul vidului, seamănă cu albul, culmea a culorilor prisme. Stimulii care ni-i adresează se întînesc într-o regiune unde imaginația este atotstăpînitore.» Poate sterilă, poate gratuită, încercarea scriitoarei-cineast ne duce cu gîndul la faptul că undeva, printre aceste căutări, ar putea sta formula valabilă pentru cel ce s-ar gîndi să traducă cinematografic (fără să trădeze) cărți ca «**Ulysses**» de Joyce sau «**Un veac de singurătate**» de Marquez.

■ **Pe platouri (I)**

● Sidney Lumet adaptează pentru ecran o piesă de Peter Shaffer, **Equus**. Este povestea unui psihiatru (interpretat de Richard Burton) confruntat cu simptomele propriei sale alienări.



Un regizor, două regizoare...



Un adevărat «nou val» la feminin își face impenetrabilă apariția în cinematografia franceză. Un scurt panoramic pe platourile unde domnesc femeile-cineaste este dovada cea mai bună a acestei afirmații. ● **Experiența Margueritei Duras** în cinema nu e nouă. Romane adaptate, scenarii, mai multe filme realizate, până la faimosul **India Song**, care a făcut senzație la Cannes. În prezent ea a încheiat montajul la adaptarea (cinematografică) a unei piese de teatru, **Zile întregi în copaci**, cu Madeleine Renaud, Bulle Ogier și Jean Pierre Aumont, și a terminat filmările la un scenariu propriu — **Vera Baxter sau plăjile Atlanticului** cu Delphine Seyrig și Gérard Depardieu. ● Ultimul film al lui **Agnès Varda** se cheamă **Una cîntă, alta nu** și este o comedie despre condiția femeii. «În ultimii ani — spune regizoarea — scenariile mele s-au lovit de indiferența producătorilor, deoarece rolurile principale nu erau destinate unor bărbați și personajele feminine erau motivate și de altceva decît de dragoste. Aș vrea foarte mult ca publicul feminin să devină conștient de personalitatea sa și să pretindă filme destinate lui anume». ● După debutul regizoral în **Lumină**, film salutat de critică, actrița **Jeanne Moreau** continuă pe calea creării unui cinema poetic feminist. Ea scrie scenariul la **Adolescență**, evocare și omagiu adus mamei sale. ● **Lilianne de Kermadec**, remarcată la Cannes în 1975 cu un film-portret — **Aloise**, a realizat în această vară adaptarea unei povestiri de **Unica Zurn**, **Sumbră primăvară**, a cărei eroină este o fetiță de 12 ani, prea emotivă și sensibilă pentru a putea să-și depășească vîrstă ingrată și crizele ei. ● Tot o adolescentă este și eroina filmului **Năa** de **Nelly Kaplan**.

Regizoarea, care a obținut «Leul de aur» la Veneția pentru documentarul «Privirea lui Picasso» și care s-a făcut remarcată cu **Logodnica piratului**, adevărat manifest pentru emanciparea femeii, se declară pentru «o artă androgină, deși acest lucru le inspiră atîta neîncredere bărbaților». ● **Nina Companeez**, scenaristă și producătoare de renume, a trecut la realizarea unui film «omagiu adus comediei musicale și filmului mut» — **Ca pe roțile**, avînd ca personaj principal o țărăncă ce visează să ajungă star de televiziune. ● **Nadine Trintignant** a realizat în cîteva filme o adevărată cronică a vieții cuplului — «Dragostea mea, dragostea mea», «Nu se întîmplă decît altora», «Interzis a ști», «Călătorie de nuntă». În prezent, împreună cu scriitorul **Patrick Modiaho**, ea lucrează la povestea despre un om care întîlnește după mai mulți ani o femeie pe care o iubește și despre care știa că a murit. ● După trei ani de la debutul regizoral cu «**Ătrăi împreună**», **Anna Karina** a revenit la un proiect

mai vechi, un film închinat vocației de actriță de film. ● **Yannick Bellon** (al cărei film «**Soția lui Jean**» a rulat și la noi), a terminat de curînd filmul **Niciodată plus totdeauna**.

«O imagine concretă și cotidiană — spune regizoarea — a fluviului numit timp, curgînd fără oprire între oameni și destine».

● **Christine Lipinska**, o tînără de numai 25 de ani, a debutat cu un dificil și interesant film — **Sînt Pierre Rivière**, o adaptare a memoriilor unui tînăr care în 1835 era în centrul cronicii judiciare. «Un personaj — afirmă Lipinska — rezumînd multe din visele rele ale vremurilor noastre». Și un film pe care critica îl apropie de cinematograful lui Bresson. ● La întrebarea «există oare vreo diferență între copii și adulți», **Claudine Guillemain** a răspuns cu un film poetic și oarecum fantastic — **Veronica**, sau **vara cînd aveam 13 ani**.

Fără a uita că a semnat un documentar — **Fellini città**, despre realizarea filmului «**Amarcord**».

● În sfîrșit, **Françoise Sagan** a trecut și ea, după atîtea romane adaptate de alții, după atîtea piese și scenarii, la faza realizării de filme. Titlul acestei prime tentative — **Ferigile albastre**. Povestea — o poveste à la Sagan, cu puțin soare în apa rece, cu nefericirile care vin, într-o lună, într-un an.

D. C.



Un film la «genul» feminin, sau povestea, pe jumătate trăită, pe jumătate visată, a unei iubiri imposibile (Delphine Seyrig și Mathieu Carrière în **India Song**)



Filmul *Fălci* a deschis drum, prin uriașul său succes de public, unui val de povești cinematografice cu monștri. Iată-l pe deschizătorul acestui drum al spaimei: veselul regizor Steven Spielberg

● Actorul Alec Guinness («Podul peste riul Kwai») va interpreta rolul principal într-o fantezie științifico-fantastică, *Războaiele stelei*, în regia unui tânăr și talentat specialist al genului: George Lucas.

● Viața magnatului american Howard Hughes, care printre alte pasiuni a avut-o și pe aceea de a cumpăra mari studiouri cinematografice și de a se îndrăgosti de mai toate vedetele feminine

ale momentului, va constitui subiectul filmului *Miliardarul*. În lipsă de alte surse mai bune, scenaristul Richard Susskind se va folosi de o biografie a lui Hughes scrisă de un escroc în căutare de scandal, Clifford Irving, și care a fost denunțată ca total falsă de către avocații magnatului pe când acesta trăia încă. Dar ce contează? Colaborator la scenariu va fi chiar Irving. În același timp, continuă pregătirile

de filmare la *Magnatul*, evocare a vieții lui Onassis, cu Anthony Quinn în rolul titular. Și asta cu toată opoziția — lesne de înțeles — a familiei armatorului grec. Opoziție folosită de producătorii filmului ca armă publicitară. Toate mijloacele sînt bune, numai să se vîndă cît mai multe bilete de intrare. Intrare la cinema, intrare la bilci, ce importanță mai are...

● Un roman de suspens cu implicații politice, de Adam Kennedy, *Principiul Domino*, va fi ecranizat de regizorul Stanley Kramer. Cu o distribuție de zile mari: Richard Widmark, Candice Bergen, Gene Hackman, Mickey Rooney și Eli Wallach.

■ **Piei drace!** Aventurile «exorcisatei» continuă! *Ereticul* reia firul poveștii din momentul cînd fetița bîntuită de diavol și salvată printr-un miraculos «schimb de locuință» al duhului rău (acesta părăsește mediul fetiței și se instalează într-un călugăr, care se sinucide), încearcă să uite de coșmaruri și să trăiască normal. Dar diavolul — nu neapărat cel dintîi, un diavol oarecare din hergheliile iadului — cunoaște drumul. Și groaza revine. Cu asemenea ineptii, realizatorii revin și ei pe capul spectatorilor, sperînd într-o reeditare a succesului de casă. Au antrenat, de altfel, în această penibilă aventură actori care să «facă bine» pe generic: Richard Burton (care cu ocazia startului filmărilor s-a jurat să renunțe la diavolul whisky) și Louise Fletcher (Oscar pentru rolul din *Zbor deasupra unui cuib de cuci*).

■ **Privind înainte cu rememare.** Cine este Butley? Butley este un profesor de colegiu britanic, nefericit la colegiu, nefericit acasă, prins în capcana unei rutine perfide care-l macină și-l anihilează. Ar dori să scrie o carte despre T.S. Eliot, dar nu are tăria de a se smulge din țesătura intrigilor mărunte de la catedră, din amărăciunea cenușie a eșecului în căsătorie, a neizbînzilor în alte tentative sentimentale. Butley nici măcar nu mai

privește înapoi cu minie; el trăiește prezentul ca pe a povară, întrevede viitorul ca pe o amenințare surdă. E plictisit, acrit de viață, agresiv, morocănos și tot ceea ce mai savurează este eșecul sau umilirea altora. E un personaj tragic cu rol principal într-o semi-comedie. O semi-comedie unde ratarea în viață este privită cu acel umor britanic, sec și aspru ca vîntul de februarie. Piesa lui Simon Gray, **Butley**, a prilejuit un debut regizoral ci-

nematografic cel puțin insolit: dramaturgul și scenaristul o bună parte a filmelor lui Losey, Harold Pinter, a trecut în spatele aparatului de filmat. Încercînd să se folosească de unitatea de loc a decorului, de unitatea de timp a acțiunii și de tensiunea spațiului închis al scenei pentru a crea cinema, Pinter a lăsat piesa să «curgă» așa cum era scrisă, dilatînd însă timpul și locul și semnificațiile printr-un abil balet al montajului, luminii și mișcări-

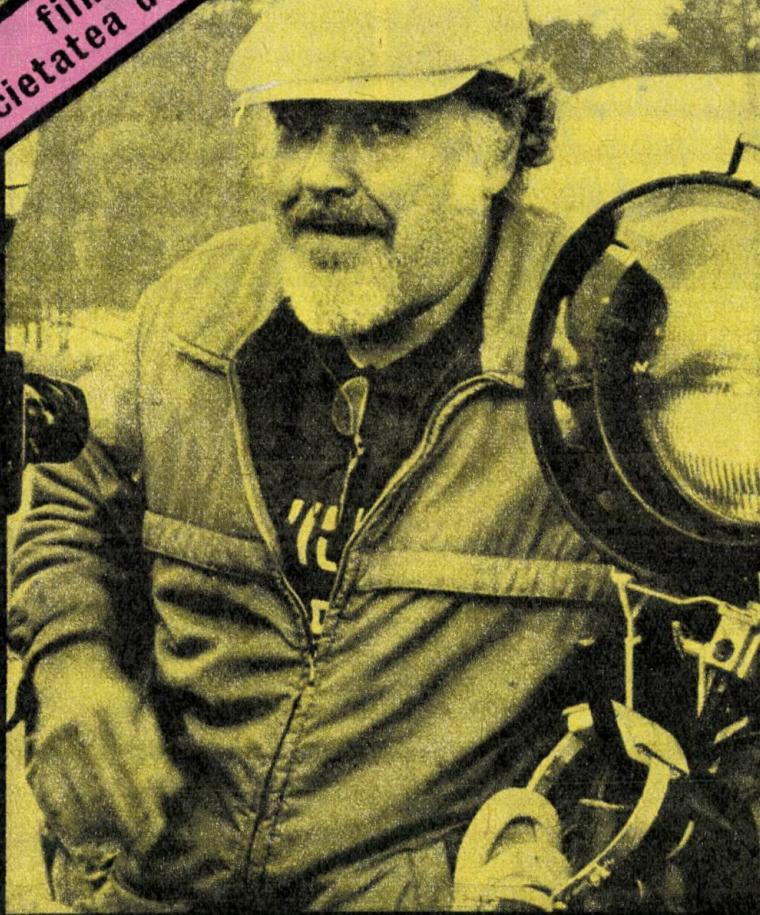
lor de aparat. Cu îndemînare «losey-ănă», el a metamorfozat, pe nesimțite, teatralitatea ambianței și interpretării în tensiune pur cinematografică. Un debut și o reușită salutate cu entuziasm de presa britanică, care nu-l uită în elogiile sale pe interpretul principal: Alan Bates. Un actor care, de la **Zorba grecul** la **Mesagerul**, nu mai trebuie recomandat.



A fost Sfîntul. A fost James Bond.
A fost un aventurier în brusa africană.
A fost un căutător de aur.
Rămîne însă mereu același Roger Moore
(Aici împreună cu Ann Margret
la decernarea Globului de aur 1976)

filmul în
societatea de consum

O jumătate de viață
în așteptarea marelui debut
(regizorul Robert Altman)



Portretul unui tânăr cineast de 54 de ani:

Robert Altman



Cinematograful poate fi o artă profund contestată, punând în discuție, de la metaforele expresionismului la cronicile neorealismului, de la suspensul polițist american la filmul politic direct, realitatea socială, istorică, morală a unui loc și a unui timp. Ceea ce este mai special în cazul lui Robert Altman (regizor debutant la 50 de ani, și cotate după câteva filme —

M.A.S.H., John McCabe, Un adio nesfârșit, Nashville — ca unul din cei mai interesați, și în același timp ineluctabili creatori pe peliculă din America) este că el folosește cinematograful pentru a contesta și demola realitatea... cinematografului occidental. Fiecare film al său are intenția clară de a anihila langajul clișeistic, formula-tip de exprimare, rutina narativă, instalate după sute și sute de filme chiar și în opere de calitate.

M.A.S.H. este un film de război. «Dar — spune Altman — am încercat să elimin toate urmele unui anumit patetism, să fac să dispară scenele și locurile lor de desfășurare, toate acele detalii umane și umaniste care au constituit cale de sute de filme prim-planul genului «de război». **Un adio nesfârșit** este adaptarea unui roman polițist de Chandler. Având ca personaj principal pe faimosul detectiv Marlowe, interpretat cîndva de Humphrey Bogart. Dar filmul lui Altman începe cu o lungă secvență în care eroul principal își hrănește pisica: «Era lucrul cel mai important din film, această secvență a pisicii. E un fel de avertisment: aici nu e nici un Humphrey Bogart! Nu vor fi băți și femei fatale. Știam că e practic obligatoriu într-un astfel de film să încep printr-o secvență de acțiune palpitantă. Și-atunci am făcut exact contrariul». Pentru Altman, superpolițistii gen Bullitt sînt «adevărate pericole publice», cowboy-ii «niște cretini vanitoși», detectivii particulari «niște spioni nenorociți buni să pregătească un divorț sau să găsească o mașină furată», briganzii «un amestec de scopuri negative și de mentalități primitive și naive». Statuile genuri lor hollywoodiene cad în această viziune și tot cinematograful lui Altman tinde spre demolarea lor. «Și pe urmă — spune cineastul — dincolo de cadru și de poveste se petrece continuu ceva. Viața nu stă în loc o clipă». Ceea ce-l face să compună o realitate mozaic, extrem de densă, printr-o multiplicare neobișnuită a detaliilor abia perceptibile, de plan secund. «Nu s-a inventat încă aparatul care să poată înregistra tot ce observă Altman în timpul unei filmări», spune operatorul său. «Sînt totdeauna detalii pe care nimeni nu le vede prima oară, remarcă Altman, și filmînd **McCabe**, am descoperit că în 1902 existau o mulțime de elemente care nu apar niciodată în westernurile ce se petrec în acea epocă. Ca să nu mai vorbim de moarte în Vestul sălbatic: se murea greu și dureros. Oamenii împușcați se sfîrșeau după zile de chin din cauza gangrenelor, pentru că tratamentul medical era practic nul. Trebuia să fi lovit în inimă sau în cap pentru a avea șansa să mori imediat. Ceea ce se întîmpla foarte rar, dat fiind că armele erau imprecise și bălăile se dădeau de la distanță». O altă schemă tradițională (și fundamentală) a cinematografului hollywoodian — aceea de a crea și prezenta eroi cît mai autentici și credibili cu putință pe

un fundal arbitrar compus, și mirosind a studio, este și ea inversată la Altman: «Personajele mele sînt personaje de desen animat sau de bandă ilustrată, suprapuse pe un fond absolut realist. Ceea ce obții este tulburător». Așa sînt medicii-clovi, veșnic puși pe farse din **M.A.S.H.**, suprapuși pe orărea singeroasă a războiului, așa este detectivul din **Un adio nesfîrșit**, un fel de Donald Rățoiul evoluind în climatul straniu și corupt al Californiei. Scopul acestor opțiuni stilistice atît de particulare? Să «deranjeze» publicul, în timpul filmului și, după aceea, să-l oblige să-și revizuiască, prin intermediul ficțiunii, poziția vizavi de realitatea socială și politică americană. «Cred că publicul este răspunzător (și în public mă includ și pe mine), spune Altman, de toate lucrurile inadmisibile care se desfășoară în lumea noastră. Răspunzători de toate crimele, abuzurile și nedreptățile care se petrec sub

nasul nostru, nu sînt atît făptașii, cît noi, cei ce permitem comiterea lor. Mai ales atunci cînd știm.» Altman, cineastul «culpabilității colective americane», cum îl numea un critic, depune mărturie, așa după cum sună titlul unuia din filmele sale că, «hoții sînt și ei ca noi». Vinovați de indiferență și de tăcere.

Excluzînd sistematic miturile și genurile tradiționale, renunțînd la dramaturgie în favoarea unui reportaj cu o mie de ochi, uitînd de prim-plan în fața nesfîrșitelor schițe posibile de prim-plan, aflate în detalii aparent neesențiale, ignorînd narațiunea lineară și inventînd povestea în cerc sau în spirală, amestecînd derizoriul și tragicul, satira și meditația gravă, Altman este un regizor contemporan scriind o pagină nouă în «arta filmului». Ultimele sale filme și proiecte sînt o dovadă asupra calității cineastului:

● **Rag-Time** va fi o adaptare a romanului lui Doctorow. «Povestea Europei — spune Altman — debarcînd în America în 1906. Un comentariu asupra formării existențiale a coastei de est.»

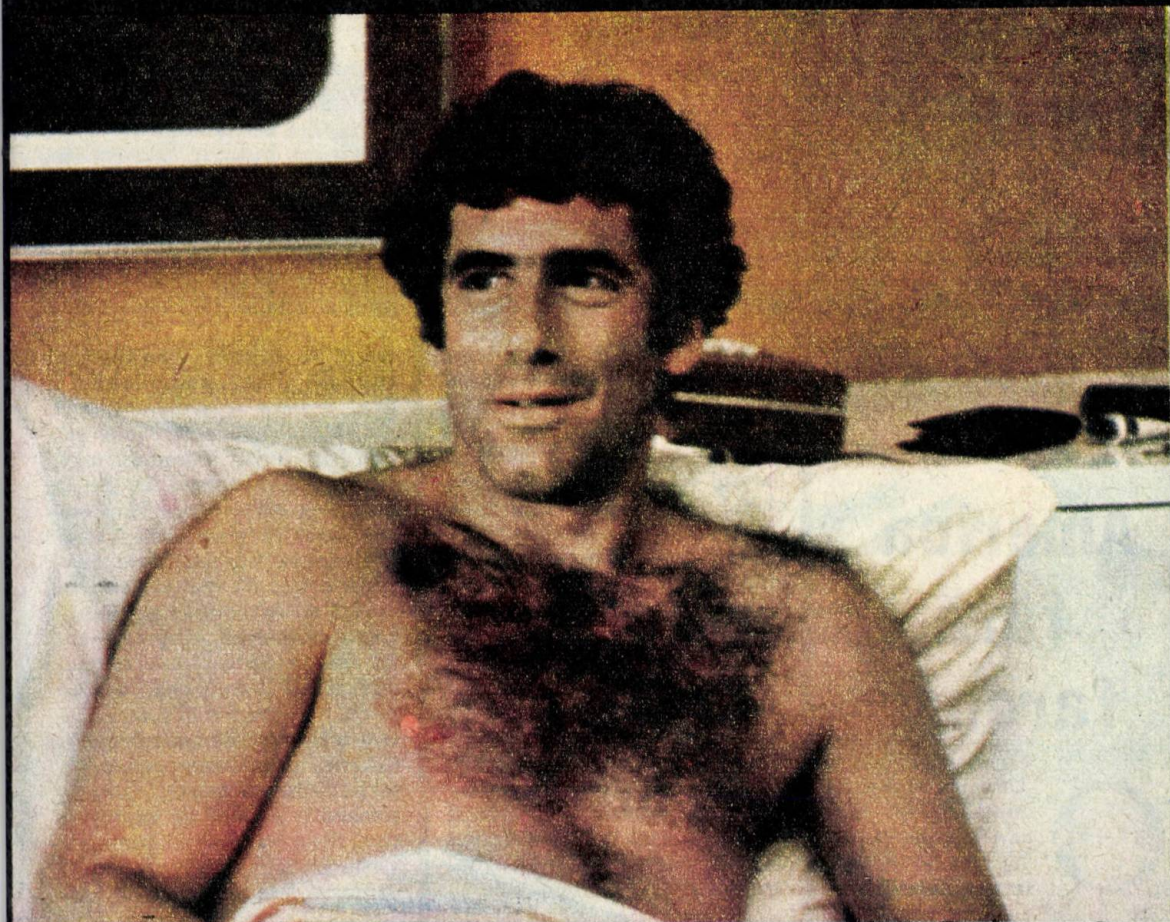
● **Buffalo Bill și indienii**, adaptarea piesei lui Arthur Kopitt, cu Paul Newman și Burt Lancaster. O demitizare a vestului, o dinamizare a legendei.

● **Prînzul campionilor**, după romanul altui mare scriitor american: Kurt Vonnegut Jr. Cu Burt Lancaster și Groucho Marx.

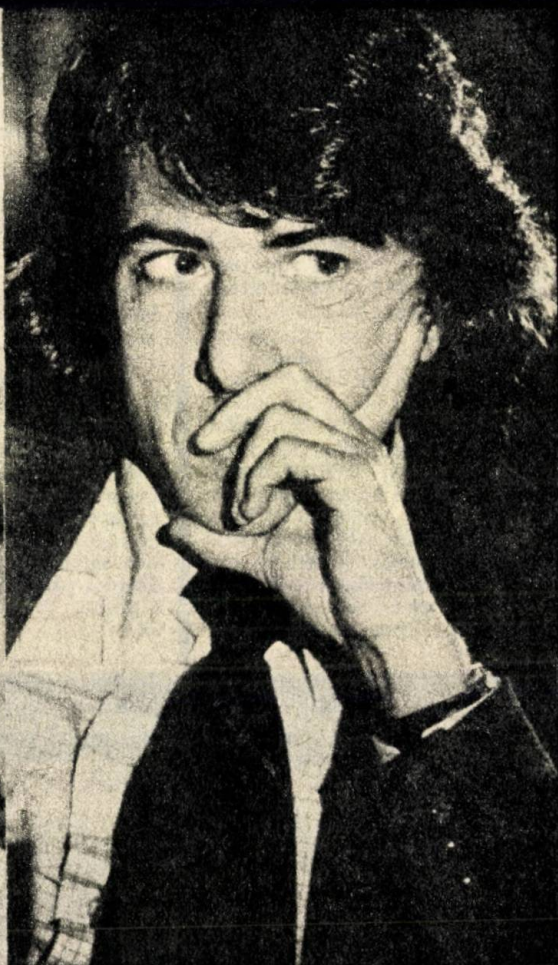
● **40, North Dallas**, după romanul lui Peter Gent. Sau umbra realitate a fotbalului profesionist.

D.C.

Detectivul Marlowe, în viziunea Altman, este un fel de Donald Rățoiul preocupat nu atît de femei fatale, cît de prînzul pisicii sale (actorul Elliott Gould într-o scenă din filmul **Un adio nesfîrșit**)



filmul în
societatea de consum



Ficțiunea nu este în acest film ficțiune: două vedete interpretează doi ziariști, pe care îi cunosc bine și care au întreprins o anchetă notorie (Robert Redford și Dustin Hoffman în Toți oamenii președintelui)

spectacolul lumii

America fără farduri



Un spital de alienați mintali. Unui bolnav i se face un tubaj. Un prim-plan secvență cumplit a-

rată tubul care nu mai sfârșește să pătrundă, prin nasul pacientului, spre stomac. Scenă punând sub lupă ceea ce se cheamă generic — suferință. Și brusc, aparatul se întoarce și surprinde chipul infirmierului care efectuează tubajul, total inexpressiv și indiferent, cu o țigară fumegând în colțul gurii. Revolta instinctivă a spectatorului în fața durerii se transformă într-un alt soi de revoltă. De tip social. O singură mișcare de aparat și documentarul devine rechizitoriu. Această scenă se află într-un film, **Titicut Follies**, descriind universul alienării. Realizator, Frederick Wiseman, considerat cel mai interesant documentarist de la Flaherty și Joris Ivens încocae. Un cineast, nu înregis-

trînd pe peliculă informații și realități, ci alcătuind, film după film, cronică acuzatoare a unei societăți, a violenței și indiferenței. Fost jurist, Wiseman folosește cinematograful ca pe o pledoarie din care, cu bună știință, elimină elementele extraordinare sau spectaculoase, pentru a o face cât mai eficientă în esența ei. Activitățile poliției în **Lege și ordine**, tragediile cotidiene în **Spital**, militarismul de cazarmă în **Antrenament de bază**, militarismul în sutană dintr-o mănăstire de benedictini în **Essene**, problemele delincvenței în **Tribunal pentru minori**, șomajul în **Ajutor de șomaj** — cîte titluri, atîtea secțiuni ale vieții americane privite cu o demascatoare luciditate. În ima-

■ **Simțul realității (istorice).** Cu ocazia reluării, la televiziune, a filmului **Dacă Parisul mi-ar fi fost povestit** de Sacha Guitry, Michèle Morgan declara ziaristilor: «Nu mi-a plăcut niciodată să interpretez personaje istorice pe ecran, deoarece imaginea pe care o dai nu corespunde viziunii celor mai mulți asupra personajului, ca să nu mai vorbim de faptul că eroinele evocate nu «merg» totdeauna cu temperamentul și personalitatea actorului. Vă dați seama, am fost pe rând Gabrielle d'Estrées, Marie Antoinette, Joséphine, soția lui Napoleon și Jeanne d'Arc. Cîte roluri, atîtea greșeli de distribuție. Ce idee, să faci ca o actriță să fie Marie Antoinette și apoi Jeanne d'Arc!»

■ **Realitatea ficțiunii.** Un nou film de André Cayatte (**Nu iese fum fără foc**) o va avea ca interpretă tot pe Annie Girardot. Este vorba de **Autopsia unui monstru**, pe un scenariu de Jean Curtelin, inspirat din mai multe fapte diverse reale, toate axate pe realitatea tristă, și des întîlnită în occident, a răpirilor de copii.

■ **Oglinzile actualității.** Bob Woodward și Carl Bernstein sînt cei doi reporteri de la «Washington Post», care cu o



Sidney Lumet (Colina) s-a remarcat în 1976 printr-un film cu problematică gravă: banditismul în recrudescență în lumea occidentală însoțit de luarea de ostateci (Al Pacino și John Cazale în După-amiază ciînoasă)

gini care rareori apar în filme, în imagini ale feței ascunse a unei lumi. «Fascinant este să descoperi intensitatea dramatică a vieții cotidiene, spune Wiseman. Este mai puternică decît orice. Decît cele mai strălucitoare și inteligente recompuneri ale ei. Filmul documentar înseamnă moartea naturalismului și a ficțiunii, căci realitatea este atît de densă, de complexă, de încordată și de dramatică, încît ficțiunea nu-i poate fi decît un palid ecou». Mai mult decît orice condei, mai bine decît orice condei, aparatul de filmat scrie, în imagini de o insuportabilă claritate, adevăruri surprinse în flagrant delict. Un cinema-constatare, un cinema-proces verbal moral al societății americane.

Și filme de neatacat într-un fel, căci orice obiecție se lovește în ele de argumentul materialității faptului și momentului arătat, care vorbește de la sine.

Asaltul moral dat de Wiseman cu filmele sale nu se lovește însă de un refuz evident al societății de a-și privi viciile ascunse, de a contempla, cum spune cineastul, «acea prăpastie existînd între ideea de democrație și punerea ei în practică». Acceptarea sau mai curînd tolerarea cineastului și a filmelor sale, vine dintr-o tendință de recuperare prin indiferență pasivă și nu restrictivă a oricărei manifestări civice. Filmele există, și «societatea de consum» accep-

tîndu-le prezența, pare să vrea a-și exorciza realitatea ascunsă dincolo de fațadă. Filmele lui Wiseman au fost cumpărate de firme de televiziune, de universități, de cinecluburi. Dar cineastul se întrebă lucid, dacă acceptarea demascărilor sale nu este făcută doar pentru a-l transforma pe cineast într-un simplu protestatar care dezvăluie niște aspecte, dar nu iese din sistemul social. Și, într-adevăr, o anume publicitate făcută filmelor sale, le diminuează, după opinia realizatorului impactul critic profund.

D.C.



**filmul în
societatea de consum**



«Dosarul Rosi» este titlul unei cărți recent apărută în Franța. Un studiu despre un cineast pentru care fiecare film a fost o etapă în demascarea societății burgheze. De la Cu miinile pe oraș la Salvatore Giuliano. De la Lucky Luciano la Cadavre de lux. (Lino Ventura într-o scenă din acest ultim film)

fenomenală intuiție profesională pornind de la o (aparent) oarecare spargere la sediul partidului democrat, în clădirea Watergate, au descoperit, din aproape în aproape, o imensă afacere de corupție politică, ale cărei implicații au zguduit America. Povestea palpitantă, ca un roman polițist, a anchetei celor doi tineri ziariști, le-a adus faima mondială și premiul Pulitzer pentru presă. **Toți oamenii președintelui** se intitula cartea scrisă de ei, recent adaptată pentru ecran de regizorul Alan J. Pakula. În rolurile titulare, doi dintre cei mai interesați actori americani: Robert Redford și Dustin Hoffman. Actorii au petrecut luni de zile, înainte de începerea filmărilor, în redacția ziarului «Washington Post», pentru a se deprinde cu un anumit gen de viață și cu un anumit gen de oameni — ziariștii. Ei au cunoscut îndeaproape pe cei doi tineri reporteri cărora urmau să le dea chip pe ecran. Un record în ceea ce privește ancorarea cinematografului în realitate. Știri de ultimă oră au dus la o carte de ultimă oră și la un film de ultimă oră. Totul, aproape simultan cu desfășurarea în realitate a evenimentelor povestite. De ultimă oră, dar cu semnificații morale generale și grave. Se vorbește deja de o Americă dinainte și după Watergate. Filmul lui Pakula, realizat cu eficacitate «reportericească»,



Alain Resnais (Anul trecut la Marienbad) a terminat recent tot o de mii de exemplare, ceea ce s-a considerat un succes. «Dar — spune eșec» (În prim plan, Ellen Burstyn și

este o mărturie a unui moment de istorie. Istorie la prezent.

■ Ecran francez

● Fost critic de prestigiu, actual regizor de succes, Bertrand Tavernier (**Să înceapă petrecerea, Ceasornicarul din Saint-Paul**) va realiza un film pe teme social-politice. Un titlu semnificativ: **Majoritatea tăcută**. Într-un rol principal își va face debutul ca actor cineastul Claude Sautet.

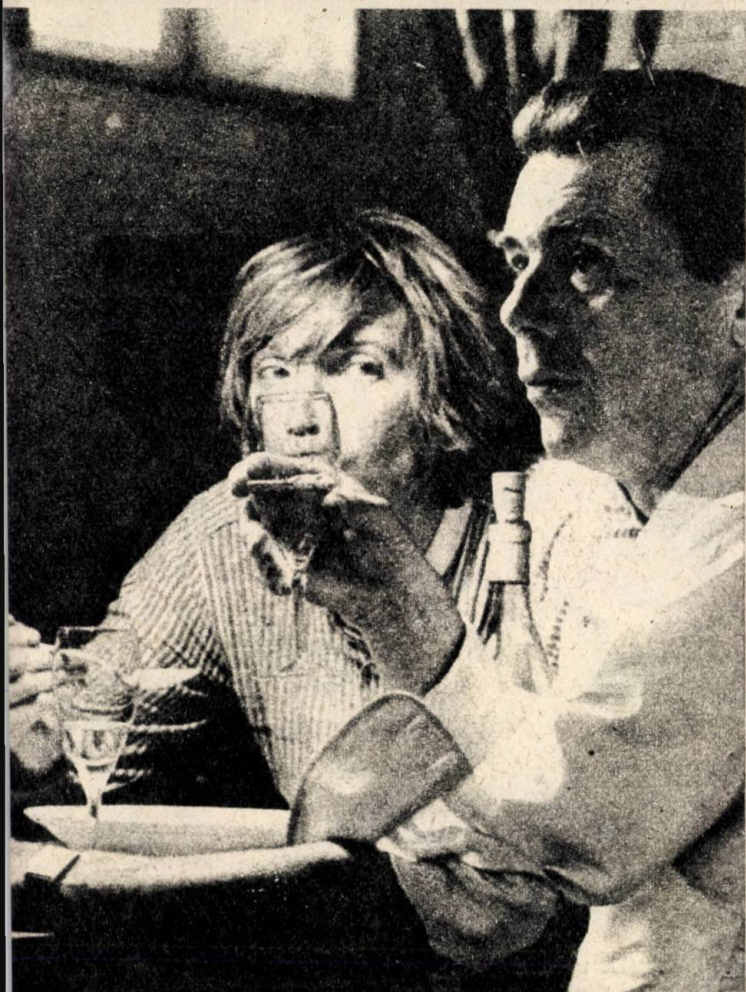
● Un film la limita ficțiunii politice și fantasticului este în curs de realizare, în Germania; de către regizorul Claude Bernard Aubert. Titlul: **Viața particulară a lui Adolf Hitler**.



Odissea unui extraterestru poposit în America în căutare de apă pentru planeta sa. Și de puțin înțelegere. Pe care nu o găsește nicăieri. (David Bowie în Omul care a căzut pe Pământ de Nicolas Roeg)

Nu este vorba de o reconstituire a trecutului, ci de povestea ră-

pirii unei ziariste americane, în zilele noastre, în cursul unei



ranizare, Providența. Romanul cu același nume s-a vândut în o sută de milioane de exemplare. (Un tip ca mine n-ar trebui să moară niciodată de Francis Ford Coppola — un film cu o sută de mii de spectatori este, sigur, un record. (Bogarde, interpreții principali))

anchete despre nazism. Răpitorii fac parte dintr-o organizație secretă, încercând să «fabrice» un nou Hitler, care să cucerească și să stăpânească popoarele nu prin forța armelor, ci prin corupția banilor.

● Michel Vianney, fost ziarist la «L'Express» și la «Le Nouvel Observateur», romancier și scenarist, a trecut și la regie: primul său film ca autor complet se cheamă, nu fără umor, **Un tip ca mine n-ar trebui să moară niciodată**. Eroul, un funcționar oarecare (interpretat de desenatorul Folon), realizează că timpul fuge, că viața se duce, și se hotărăște... să trăiască. Adică să profite cum trebuie de viață. Numai că, în calea unei astfel de legitime dorințe, sînt totdeauna munți de obstacole.

● **Roger la Canne** este titlul unui film realizat de Francis Girod. Fiind în același timp și numele unui bandit, a cărui capturare (în realitate) a fost foarte dificilă. Filmul adaptează o carte, cum nu se poate mai autentică, semnată de comisarul de poliție Borniche, care s-a ocupat de acest caz. În rolul lui la Canne, Gérard Depardieu. În rolul comisarului, Michel Piccoli.

● Regizorul Bertrand Blier, fiul actorului, lucrează la un scenariu pentru grupul de comici francezi, Les Charlots. Va fi o încercare de a-i scoate pe tinerii comici din tiparul filmelor burlești, unde cloveria era rege. Filmul va fi tot o comedie, dar mai «temperată», ușor amăruie.



filmul în
societatea de consum



Cînd musical-ul era rege... Reînvierea prin «montaj de atracție» a unei epoci, astăzi dispărută, continuă. (Greta Garbo în Femeia cu două fețe. Leslie Caron în Li

despre o orchestră de mîna a cincea, cîntînd sîmbătă seara prin balurile de provincie.

■ **Jocul cu moartea.** Marthe Keller, Bruce Dern și Robert Shaw sînt interpreții filmului lui John Frankenheimer (**Marele premiu, Am încălcat legea**) — **Duminica neagră.** O organizație teroristă pornește o acțiune de gen kamikaze, constînd în capturarea unui dirijabil folosit de televiziune pentru filmări de sus ale unui mare stadion american, și lansarea lui, plin de explozive, asupra mulțimii. Dar intervin comandouri-surpriză. Dar intervine hazardul. Cu tot aspectul spectaculos al poveștii, regizorul declară că se teme de reacția indiferentă a publicului în fața filmului său. Reacție a unui public care asistă zilnic, la televizor, la suspensuri asemănătoare, unde însă protagoniștii nu sînt vedete fotogenice, iar grenadele și dinamita sînt reale, ca și victimele lor — figurație neplătită și sacrificată în desfășurarea neagră a unor duminici cărora nu le urmează niciodată ziua de luni.

■ **Altădată, acum, nicio-**



Un film relatînd o ficțiune care poate fi oricînd un fapt divers tragic al zilelor noastre: un atentat terorist (Marthe Keller în Duminica neagră de John Schlesinger)



Elly și Frank Sinatra în Escală la

te în continuă creștere, atât la public cât și la critică. Solicitată în foarte multe filme, ea a pășit indiscutabil pe calea dificilă și atât de dorită a vedetariatului. Particularitatea ei nr. 1? Nu apare în nici un film francez. Etapele carierei ei sînt filme ca **1900** de Bertolucci, **Grădina Finzi-Contini** de De Sica, **Cursa** de Stuart Rosenberg și **Imposibilul obiect** de John Frankenheimer. Din motive imposibil de ghicit, cineștii de la ea de-acasă o ignoră. Și în același timp, se plîng, în voia interviurilor, de criza de actrițe a cinematografului francez.

■ **Omul care nu era om.**

Metafora pesimistă a lui H.G. Wells despre un război al lumilor, despre acea stare conflictuală extinsă cosmic, este reluată, într-un registru mai puțin spectaculos, mai puțin grand-guignol, în filmul britanicului Nicolas Roeg. **Omul care a căzut pe Pămînt.** O parabolă despre intoleranță și despre singurătate: un extraterestru, un «străin» din altă lume, coboară pe Pămînt, ia formă umană și, vînzînd pietre prețioase, pe care le-a adus cu el, se îmbogățește. Înființează o misterioasă companie de cercetări, dar printr-un concurs de împrejurări este demascată de un medic; acesta ajunge să constate lipsa



Tehnicile «noului roman» adaptate filmului: banda sonoră a filmului India Song a fost suprapusă integral de Marguerite Duras unui alt film

dată. Lupul stepelor al romancierului Hermann Hesse a fost publicat în 1927. Și adaptat pentru cinema în 1976. Este povestea singurătății unui om, rătăcit în diversitatea infinită — și contradictorie — a propriilor sale stări de spirit. Fiecare gînd și fiecare vis îl fac să fie mereu altcineva, profil schimbător, profil pierdut într-un peisaj de oglinzi, într-o continuă și tenace vînaătoare a propriei sale identități. Regizorul Fred Haines a încercat să suplinească introspectiva simbolică a lui Hesse cu un caleidoscop, unde recuzita fantasmagorică, personajele cu aparențe de năluci, jocurile cinetice și chiar secvențele de desen animat se intercalează în ritmuri neașteptate și secvențe bizare. Finețea alunecării spre imaginar și iluzoriu din carte este înlocuită cu tot arsenalul de trucuri ale unui cinema care să ia ochii. Oricum, după opinia unui critic britanic, filmul tot are un merit: te trimite înapoi la romanul aproape uitat al unui mare scriitor.

■ **Misterele distribuției.** Dominique Sanda (premiul de interpretare la Cannes '76) este o actriță franceză cu o popularita-



**filmul în
societatea de consum**

metabolismului la «creatura» cu chip omenesc. Încolțit, străinul va mărturisi că a venit pe Pământ pentru a

ra interpretare a străinului de către actorul David Bowie. Apariția lui stranie, paloarea, privirea inexpressivă, mișcările lente, toată această gamă a caracteristicilor «aparte» îl fac în mod

alte animale care au jucat vreun rol în miile de povești ale Hollywoodului. Ideea le-a venit, probabil, în urma succesului parodiei lui Michael Winner, **Won-Ton**, ciinele care a salvat



Șoferul de taxi și femeia imposibilă a visurilor lui sau singurătatea alergătorului prin jungla new-yorkeză.
(Marele premiu la Cannes '76, Șoferul de taxi de Martin Scorsese, cu Robert de Niro și Cybill Shepherd)

încerca să afle o soluție la lipsa de apă de pe planeta lui, unde o specie supercivilizată e amenințată să se stingă. Arestat, interogată, răpit, străinul nu poate fi însă omorât. Va scăpa de urmăritorii săi pămînteni, dar își va rata misiunea. În lumea de afaceri și super-afaceri, de spionaj industrial și concurență feroce, poporul străinului nu are pentru nimeni nici o semnificație deosebită; el trebuie distrus, nu ca extraterestru, ci ca posibil adversar și concurent la bursă. Adevărul, odată aflat, e ținut secret de societățile multinaționale. Soarta planetei care se stinge de sete nu-i interesează. Intrusul trebuie să dispară. Criticii britanici vorbeau despre extraordina-

paradoxal să devină unicul reper coerent, un nucleu rece și perfect conturat în centrul unui uragan plin de zgomotele și furia lipsei de comunicare și de semnificație. Cineastul filmează o lume lipsită de căldură și de viață. Nu o lume de fantasmă. Lumea în care el trăiește.

■ Pe platouri (II)

● După **A fost odată un Hollywood și Hollywood**, **Hollywood**, montajul în două serii de secvențe-musical din istoria M.G.M.-ului, doi regizori, Fred Weintraub și Paul Heller, au început lucrul la un nou film mozaic-retro. Personaje principale? Lassie, Trigger, Cheetah, Topper, Silver, Rin-Tin-Tin și

Hollywoodul, evocare a epocii de vedetariat a dulăului de la 20th Century Fox.

● Romanul «Sfârșitul călătoriei» de R.C. Sheriff, amară demitizare a eroismului și panașului aviatorilor în anii primului război mondial, a fost transpus pe ecran de regizorul Jack Gold. Titlul, **Așii înălțimilor**. În distribuție: John Gielgud, Malcolm Mc. Dowell, Christopher Plummer, Trevor Howard.

● Piesa lui Brecht, **Galileo**, a fost ecranizată de Joseph Losey. În rolul principal, Topol. În același capitol al adaptărilor unor celebre piese de teatru se mai pot aminti **Luther** de John Osborne, cu actorul Stacy Keach în rolul principal, **Bonele** de Jean



...cesta e «șoferul de taxi» (Robert de Niro)

James Caan și Elliott Gould (ar-tiști), Michael Caine (hoțul), Diane Keaton (ziarista).

■ **Cite filme, atâtea lighioane.** Succesul unor filme ca **Turnul infernal**, **Cutremur** și **Fălci** i-a lansat pe producători cu toată viteza înainte pe pista filmelor cu catastrofe, monștri și elucubrații cât mai îngrozitoare cu putință. «Urmașii» rechinului ucigaș din **Fălci** și-au făcut apariția într-un ritm neliniștitor: o imensă caracudă în **Perla neagră**, un crocodil plin de gânduri rele în **Bestia din mlaștini**, un detașament de șerpi veninoși asediind

un submarin scufundat în **Pri-mejdie imediată**, un urs fioros în **Grizzly**, un păianjen de doi metri în **Invazia păianjenilor** uriași, niște viermi de pământ, perturbați de o furtună, care ies și ronțăie locuitorii în **Squirm**, un șobolan cât un cal în **Hrana zeilor**, o caracatiță carnivora în **Tentacule**, un feroce pui de crocodil în **Alligator**, un roi de albine puse pe distrugerea lumii în **Roiul**, o invazie de insecte mici care au devenit mari după o catastrofă ecologică în **Micro-nauții**, o reîntoarcere a monștrilor preistoriei în **Al șaselea**



Genet, cu Susannah York și Glenda Jackson, și **Hedda Gabler** de Ibsen, tot cu Glenda Jackson. Lindsay Anderson semnează adaptarea piesei lui David Storey, **Aniversare**, cu Alan Bates, iar Paul Scofield și Katharine Hepburn sînt interpreții **Echilibrului fragil** după piesa lui Edward Albee.

● Doi foști artiști de music-hall în căutare de lucru, un maestru hoț de buzunare, escroc, arătîndu-se dispus să-i preluc-re pe cei doi artiști în șomaj, o ziaristă emancipată și străzile New York-ului la început de veac XX — acestea sînt personajele comediei **Harry și Walter merg la New York** de Mark Rydell (**Hoinarii**). Interpreți:



A fost Emmanuelle. Rămîne Emmanuelle. Într-o peliculă cu pre-tenții de erotism rafinat, semnată Vadim (Sylvia Kristel în Soția fidelă)

filmul în
societatea de consum



Dificultatea de a fi Marie Antoinette și Jeanne d'Arc într-o singură carieră. Și de a-ți păstra simțul umorului (Michèle Morgan)

continent, și pentru a încheia cum trebuie această «splendidă» listă, două titluri porno-catastrofice (merge bine împreună noțiunile acestea!) — **Maxilarele mării**, unde rechinul este înlocuit de o sirenă mîncătoare de bărbați, și **Fălci adînci**, cu «acțiunea» desfășurîndu-se lîngă o

piscină în care se află rechini hămesîți. Ce se mai poate spune după o asemenea enumerare? Ridicolul, subdezvoltarea mentală ale «creatorilor» sînt evidente. Chiar dacă ele ar putea fi motivate prin teribila foamă de parale a inventatorilor de rîme ucigașe și de șobolani canibali.

■ **Amintirile unei necunoscută.** Dacă n-ar fi existat comicul W.C. Fields și legătura de peste două decenii cu el, numele Carlotei Monti n-ar fi rămas în cronicul hollywoodian nici măcar la rubrica «au mai interpretat» de pe cel mai obscur generic. Așa însă Carlotta Monti, actrița fără roluri, a intrat în sfîrșit pe poarta principală a studiourilor, după ce a scris o carte «W.C. Fields și cu mine», povestind nu numai legătura ei cu actorul, dar și tot Hollywoodul «anilor ne-

Nu Columbo, nu Kojak, nu Cannon, nu Mc Cloud. Cît toți la un loc: Mary Hartman, detectiva unui serial de succes





Într-o pauză a filmărilor la *Acum, apocalipsul, demascare a războiului din Vietnam*, regizorul Francis Ford Coppola (Nașul) împreună cu Fidel Castro

buni». A intrat și pe genericul filmului lui Arthur Hiller (*Love Story, Omul de la La Mancha*), nu însă ca actriță, ci ca personaj. Valérie Perrine este interpreta ei și Rod Steiger îl «joacă» pe Fields în filmul *W.C. Fields și cu mine*. Un film însă care, în afară de a fi reușit o recompunere exactă a epocii de la începutul sonorului, în afară de o reușită de machiaj (Rod Steiger seamănă leit cu Fields), nu a mers, se pare, prea departe pe drumul adevărului despre viață și personalitatea bizară a comicului. De vină este poate însăși cartea, unde Carlotta se arată mai preocupată să-și explice și să-și justifice eșecul, decât să-l observe pe Fields. În orice caz, cum scria revista *Film Monthly*, filmul nu răspunde la singura întrebare care trebuia pusă: ce fel de om se ascundea în spatele măștii agresive, egoiste și despotice a lui Fields?

■ **Bătălia.** Adevăratul eveniment cinematografic al bicentenarului existenței Statelor Unite ca națiune independentă, este un film-mamut, o super-producție pe modelul «marilor mașini» spectaculare hollywoodiene: *Midway*. Este numele unei insule și al unei vestite bătălii din al doilea război mondial, când flota și aviația japoneză au fost distruse de port-avioanele S.U.A. Filmul este un fel de replică al mai vechiului *Tora, Tora, Tora*, unde ni se povestea începutul conflictului americano-nipon, declanșat de atacul-surpriză asupra vaselor americane, la Pearl Harbour. Distribuția îi cuprinde printre alții (la asemenea super-producție e nevoie și de generic) pe Henry Fonda, Robert Mitchum, Glenn Ford, Toshiro Mifune. Ca și un număr considerabil de bombardiere, nave de asalt, crucișătoare incendiate și port-avioane în acțiune.

Ele sînt de fapt adevăratele vedete ale filmului.



Rudolph Valentino: mit între mituri, de pe vremea cînd tangoul era rege.



Petrodolari, suspens, film-catastrofă și «last but not least», farmecul Sophiei Loren (în filmul Cassandra Crossing de George Pan Cosmatos)

■ **Iluzia cea mare.** Un serial de televiziune cu Franco Nero, un film de Ken Russell, cu Rudolf Nureev, o amplă biografie semnată Alexander Waler — și numele lui Rudolph Valentino a reintrat, cu toată aura lui aproape fantastică, de mit și legendă, în atenția publicului din 1976. Fiul șeicului, Vulturul, Tinărul rajah, Armand Duval în

Dama cu Camelii, Julio, gaucho-ul dansator din **Cei patru cavaleri ai apocalipsului** erau personaje care au cufundat publicul din primul și al doilea deceniu de viață a cinematografului, într-o fascinație trăită cu o frenezie irepetabilă. Șocul agresivității sale latine de irezistibil îndrăgostit, întovărit de o apariție și o aparență fra-

gilă și în același timp felină, au deschis ochii (și inimile) puritanului public al Americii din 1915—1920 către o tulburătoare lume a simțurilor și sentimentelor incandescente. Este poate secretul celui a cărui moarte subită, și atât de banală, survenită la 31 de ani în urma unei complicații de gastrită, a provocat un uriaș seism psihic; sute de mii de oameni au ieșit în stradă, au umplut bulevardele și piețele din jurul capelei unde se afla sicriul, în vreme ce toată America, cu Hollywood-ul ei cu tot, ținea două minute de reculere. Un sfârșit în apoteoză cu totul neașteptat pentru tinărul emigrant italian, apărut la New-York în 1913, care-și câștiga viața ca «taxi-dancer» — adică dansator plătit la normă în localuri de mîna a zecea, să inițieze clientele în noul dans la modă, tangoul. Nu chiar un gigolo, dar pe aproape de a deveni unul. În orice caz, poliția new-yorkeză, expulzînd-l din oraș pentru o mărunță și obscură încurcătură, îl considera fără doar și poate gigolo. Mai cu seamă că purta ceas pe mînă, ceea ce în epocă era considerat semnul maxim de efeminare și de comportament dubios. Așa a ajuns la Hollywood și Hollywoodul l-a pus și el să danseze. În filme însă. Spectatorii au privit dansul, au privit ochii dansatorului și Rudolph Valentino a apărut.

Și ca orice mit el a dispărut de pe lume înainte de a-și fi dat seama că era mult mai mult decît un star, că era visul secret și tulburare a milioane de spectatori de a fi altceva decît ceea ce erau în realitate: între carnaagiul primului război mondial și criza care avea să vie în 1929, Valentino a reprezentat marea evadare. Marea evadare în piureta unui tango.

**Rubrica
«filmul în societatea
de consum»
este realizată
de Dan COMȘA**

EXCURSII RECONFORTANTE

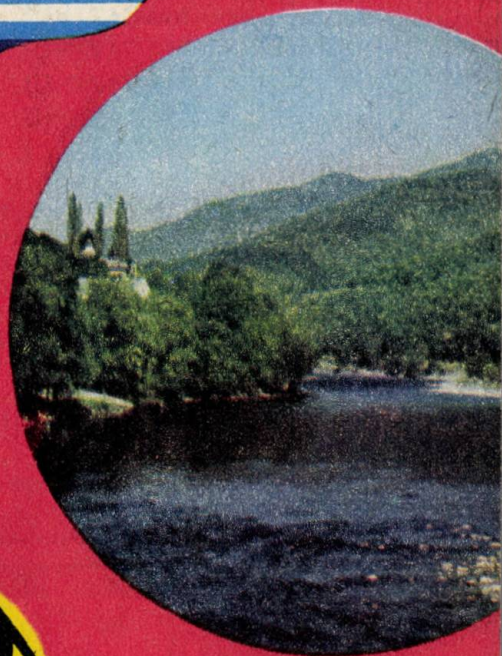
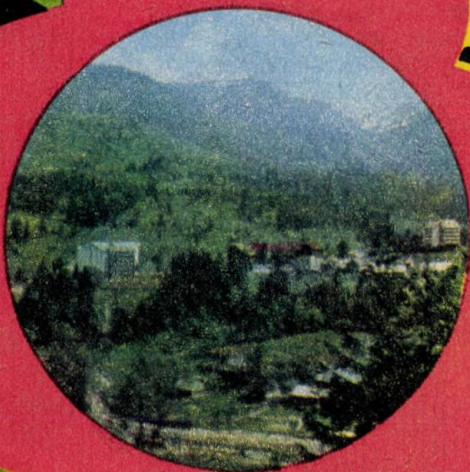
OFICIILE JUDEȚENE DE TURISM și ÎNȚEPRINDEREA DE TURISM, HOTELURI ȘI RESTAURANTE BUCUREȘTI vă invită să participați la excursiile organizate pentru vizitarea celor mai pitorești zone turistice din țară.

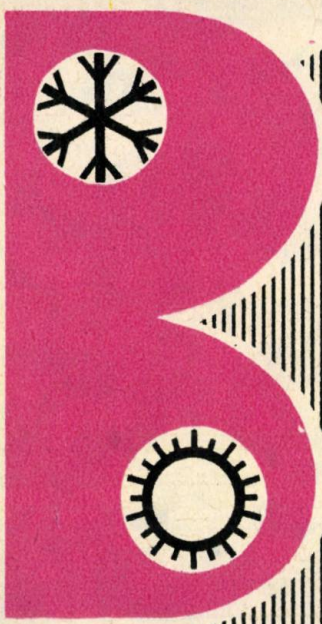
- Nordul și centrul Moldovei
- Maramureș și Țara Oașului
- Porțile de Fier și Nordul Olteniei
- Țara Hațegului
- Valea Prahovei
- Valea Oltului
- Delta Dunării
- Litoralul Mării Negre

La dispoziția dv. se află un bogat și variat program de călătorii: excursii tematice și profesionale, excursii pentru schimb de experiență, participare la manifestări sportive, artistice și folclorice, circuite turistice și vizite de orașe, organizate pe diferite trasee în tot timpul anului

Reduceri de tarif la transportul cu autocarul, în perioada 1 octombrie — 31 martie

publiturism





MAGAZINUL UNIVERSAL

BUCUREȘTI

Str. Bărăției nr. 2

Telefon 15.07.92

Vă oferă prin unitățile sale:

MAGAZINUL «UNIVERSAL» str. Bărăției nr. 2

MAGAZINUL «OLIMPIC» str. Lipscani nr. 21

MAGAZINUL «CLUB-SPORT» str. Băcani nr. 4

MAGAZINUL «BIJUTERIA» Calea Victoriei nr. 22

MAGAZINUL «HANUL MANUC» str. 30 Decembrie nr. 62

MAGAZINUL «BIG» BERCENI

UN VARIAT SORTIMENT DE ȚESĂ-
TURI BUMBAC, LÎNĂ ȘI MĂTASE,
TRICOTAJE, CONFECȚII ȘI ÎNCĂL-
ȚĂMINTE PENTRU FEMEI, BĂRBAȚI
ȘI COPII, TELEVIZOARE ȘI APARA-
TE DE RADIO, BICICLETE, JUCĂRII,
BIJUTERII, ARTICOLE SPORTIVE



MIROS
RAFINAT
NU PĂTEAZĂ
LENJERIA



NOU!

Pentru dvs. — spray-urile deodorante
«Perla», «Cristal», «Zefir» și antisu-
dorific «Farmec», produsele Întreprin-
derii «Farmec» din Cluj-Napoca





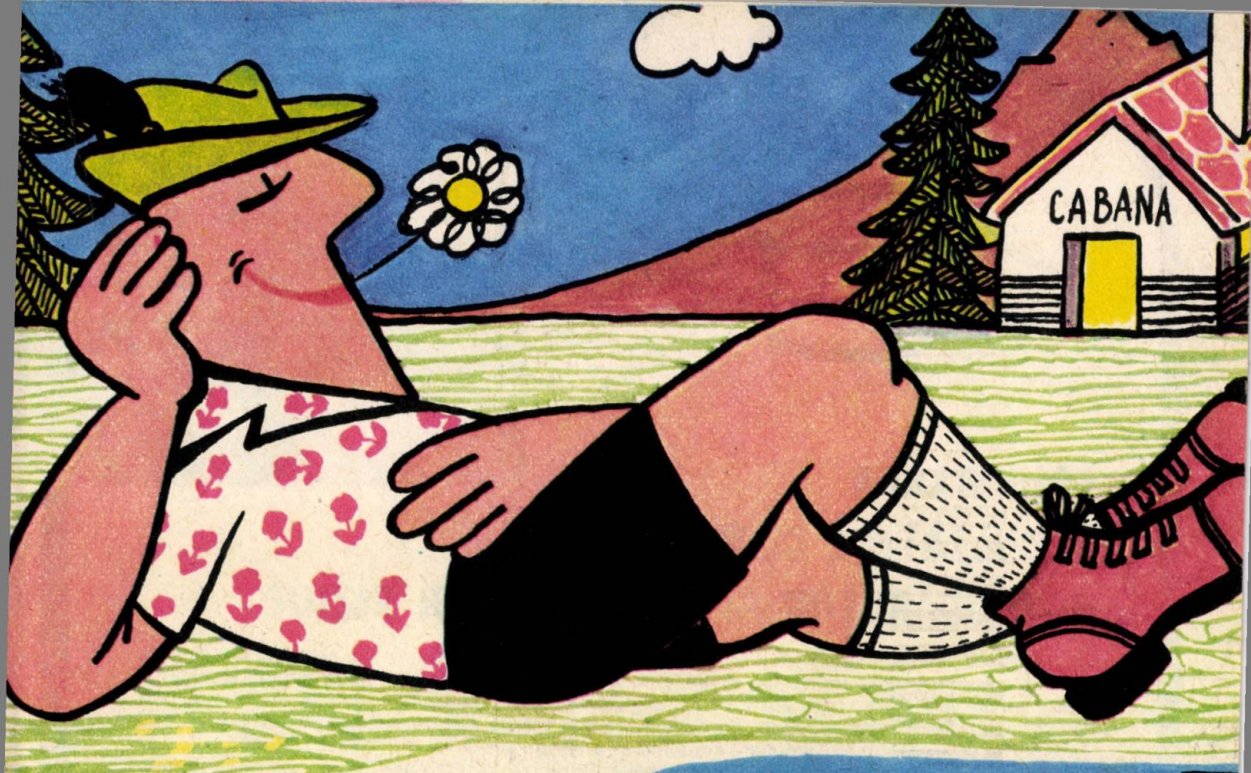
**ÎNTEPRINDEREA
DE COMERT EXTERIOR**
*execută confecții
pe toate
meridianele*



PRODUCĂTOR

GARMENTS INDUSTRIES
EIB CORPORATION
· BUCUREȘTI ·

● **DISTINCȚIE** ● **ELEGANȚĂ** ● **CALITATE** ●



**LA MUNTE,
LA MARE,
ÎN DELTĂ,
ÎN ZONELE PITOREȘTI**

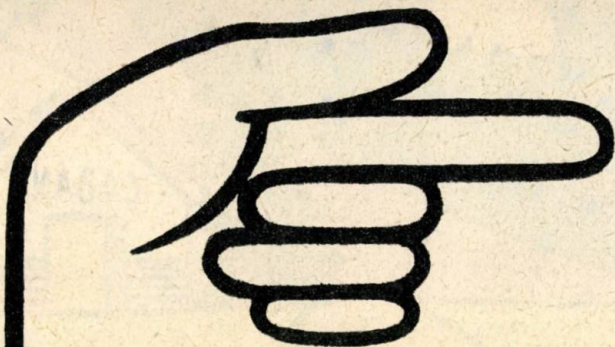
**VACANȚA AȘTEAPTĂ
CONCEDIUL DORIT**

**ÎNȚEPRINDEREA DE TURISM
HOTELURI ȘI RESTAURANTE
BUCUREȘTI**

vi le-a pregătit

**FILIALELE DE TURISM
din Bdul N. BĂLCESCU nr. 35 A
și Bdul REPUBLICII nr. 4 și 68.
Telefoane: 14.72.08 — 15.74.11 și
14.08.0**





ASIGURAREA FACULTATIVĂ COMPLEXĂ A GOSPODĂRIILOR ȘI PERSOANELOR FIZICE

Pentru a înlesni înlăturarea urmărilor financiare ale unor evenimente neprevăzute care se pot întâmpla într-o gospodărie (un incendiu, o infiltrație de apă sau un scurt-circuit, un trăsnet sau o ploaie torențială), care pot provoca pagube materiale importante, accidentarea unor persoane etc., ADAS pune la dispoziția cetățenilor o formă de asigurare convenabilă și eficientă. Este vorba de «Asigurarea facultativă complexă a gospodăriilor și persoanelor fizice».

Aceasta este de fapt o asigurare combinată, întrucât în unul și același contract se cuprind:

- asigurarea bunurilor casnice;
- asigurarea de accidente produse la domiciliul asiguratului;
- asigurarea de răspundere civilă legală.

1. Asigurarea bunurilor

În această asigurare sînt cuprinse aproape toate bunurile existente într-o gospodărie: mobilier, obiecte casnice, îmbrăcăminte, aparate de radio, televizoare, produse agricole, viticole și altele.

Administrația Asigurărilor de Stat plătește despăgubiri în cazurile de deteriorare sau distrugere a bunurilor asigurate, provocate de o multitudine de riscuri, ca de exemplu: incendiu, trăsnet, explozie, ploaie torențială, inundație, grindină, furtună, uragan, cutremur de pământ, prăbușire de teren, alunecare de teren, greutatea stratului de zăpadă sau de gheață, avarii accidentale produse de instalațiile de gaze, apă, canal sau încălzire, furt prin spargere etc.

2. Asigurarea de accidente

Aria de protecție a acestei asigurări este largă. Sînt asigurate pentru cazurile de accidente întîmplate la domiciliul asiguratului următoarele persoane: asiguratul, soția asiguratului, precum și părinții și copiii asiguratului dacă în mod statornic locuiesc și gospodăresc împreună cu asiguratul. Sînt cuprinse în această asigurare accidentele cauzate de o serie de evenimente: incendiu, trăsnet, lovire, cădere, alunecare, acțiunea curentului electric, arsură, intoxicare subită etc.

3. Asigurarea de răspundere civilă legală

În această asigurare sînt cuprinse cazurile de răspundere civilă pentru despăgubiri datorate de asigurat în calitate de locatar și de soția (soțul) asiguratului sau persoane care se află în întreținerea asiguratului, față de proprietar, pentru pagube produse de incendiu sau explozie, pentru despăgubiri datorate terților pentru accidentarea persoanelor și avarierea bunurilor lor la domiciliul asiguratului, precum și pentru cele datorate locatarului apartamentului învecinat pentru pagube produse de inundație.

PRIMA DE ASIGURARE, ce se achită de persoana care încheie asigurarea, este de numai 2 lei pe an de fiecare 1 000 de lei din suma asigurată, prevăzută în contract.

Pentru încheierea asigurării vă puteți adresa responsabililor cu munca ADAS din unitățile socialiste, cooperativelor de credit de consum, agenților și inspectorilor de asigurare sau direct, oricărei unități ADAS.





EXECUTĂ
ARTISTIC
CONFECȚII
ELEGANTE

CASA DE MODĂ!
Calea Victoriei nr. 21



ÎN PAS
CU
ULTIMELE
NOUTĂȚI
ALE MODEI



FILMUL MODEI...

...în fiecare zi, pentru toate categoriile de «spectatori», în magazinele comerțului de stat.

Pentru acest sezon, creatorii de modă recomandă pentru femei: compleuri din țesături tip blue-jeans, uni și imprimate, cu aplicații și broderii; fuste, pantaloni, compleuri cu pantaloni, fuste și pantaloni cu veste; bluze din diverse țesături bumbac tip batist uni cu încrustații din dantelă și imprimate, purtate peste fustă, mai lungă decât de obicei, cu cordon în talie, cu chimono lejer, cu fentă încrustată și cu guler colț tighelit. Pentru ocazii, ținuta elegantă presupune purtarea bluzelor din mătase naturală, culoare natur. Pentru tineret, vestimentația modernă include purtarea fustelor, a pantalonilor sau a compleurilor din catifea. În fine, celelalte elemente care completează garderoba ținutei de vară sînt rochiile din in, multe natur, executate cu încrustații de dantele colorate, imprimate pe fond natur, cu aspect rustic.

Îmbrăcămintea masculină a acestei veri se caracterizează printr-o mare varietate de compleuri, realizate din țesături ușoare: sacouri din țesături subțiri, tip bumbac, în amestec cu in și poliester, în culori deschise, carouri, modele gen sport, cu buzunare aplicate cu pliuri, plăci, tighel; pantaloni lungi și scurți din țesături bumbac și tip bumbac, pentru sezonul estival, în colorit deschis, modern, mulați pe talie, terminație evazată, comozi la mișcări, neșifonabili. Cămășile și bluzoanele, în diverse modele și contexturi, imprimate și uni, completează gama vestimentației bărbățești.

Pentru cei mici, un bogat și variat sortiment de rochițe, costumașe, bluze, cămăși, pantaloni lungi și scurți, fuste și compleuri din diverse țesături, ornamentate cu broderii și garnituri de dantele, în desene viu colorate, adecvate ținutei de vară a celor mici.

VIZITAȚI UNITĂȚILE TURISTICE ALE COOPERAȚIEI DE CONSUM



În locuri de interes turistic unde s-au păstrat nealterate tradițiile și portul popular, unde natura impresionează prin măreția ei, hanurile care poartă emblema «COOP» oferă condiții optime de cazare și masă.

Iată câteva adrese:

— **Hanul «Pintea Viteazul»** pe muntele Gutii, pe șoseaua națională Baia Mare — Sighetul Marmăției (D.N. 18, km 25).

— **Cabana Teilor — «Valea Măriei»** — lângă localitatea Negrești-Oaș, pe D.N. 19 (Satu-Mare — Negrești — Sighetul Marmăției).

— **Hanul «Două veverițe»**. În pădurea Lăpușel, pe drumul național Baia Mare — Dej — Cluj (D.N. 1 C, km 12).

— **Hanul «Piatra Craiului»** în localitatea Cornișel, pe șoseaua internațională București — Cluj — Oradea (E 15, D.N. 1, km 529) la 64 km de Oradea.



În timpul popasului dv. la unitățile turistice ale cooperației de consum, aveți posibilitatea să vă procurați și diferite articole necesare uzului personal, precum și obiecte de artizanat pe care le găsiți la standurile organizate în incinta acestora.

Vă recomandăm de asemenea să vizitați și supercoop-urile din localitățile: Șomcuța Mare, Ocna Șugatag sau Tăuții Măgherouș (jud. Maramureș)



TURISMUL PASIUNEA SECOLULUI

Doriți o vacanță reconfortantă, plăcută și instructivă? O.N.T. «Litoral», gazda dumneavoastră ospitalieră în toate anotimpurile. Sinteți un om modern? Alegeți litoralul care vă propune:

— excursii în țară pentru vizitarea celor mai interesante zone și obiective turistice

— excursii la cetățile antice din Dobrogea și în delta Dunării

— excursii peste hotare pe itinerarii atractive

— condiții propice de tratament în bazele cu activitate continuă din Eforie Nord, Neptun, și Mangalia.

Perlele litoralului își dispută înfrîntarea. Mamaia, Eforie Nord, Eforie Sud, Neptun, Olimp, Aurora, Venus, Jupiter, Saturn sau Mangalia? De la Năvodari la Mangalia se înfățișează o singură stațiune, o singură perlă — LITORALUL.

Hoteluri, vile, campinguri, restaurante cu caracter universal sau tipic românesc. Terasa Măslinilor, Hanul Piraților, Nunta Zamfirei, Cătușul, Popasul Căprioarelor, Grota Nimfelor, Barul Haiducilor — sînt numai cîteva din unitățile cunoscute și apreciate de turiști — iubitori de litoral.

O.N.T. «Litoral» vă invită să vă petreceți concediul la mare. Condiții de găzduire excelente, în hoteluri ultramoderne, amplasate în vecinătatea plajei. Pentru dumneavoastră — parcuri de distracții, baze sportive de agrement, piscine acoperite și în aer liber, jocuri mecanice, călărie, bowling.

LITORALUL — pentru toate vîrstele, pentru toate gusturile.





Un sortiment bogat de bunuri de consum și de articole de artizanat și artă populară, realizate în atelierele de producție-prestări ale cooperăției de consum, vă oferă magazinele «HERMES» — unități de prezentare și desfacere ale cooperăției de consum, răspândite în întreaga țară.

În București, vă invităm să vizitați unitățile din str. Șepcari nr. 16; str. C. Exarcu nr. 1; str. Cosmonauților nr. 7; str. N. Gulescu nr. 20 și B-dul N. Titulescu bloc 13.

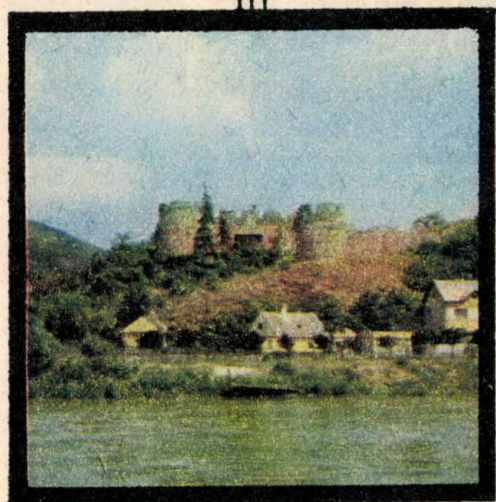
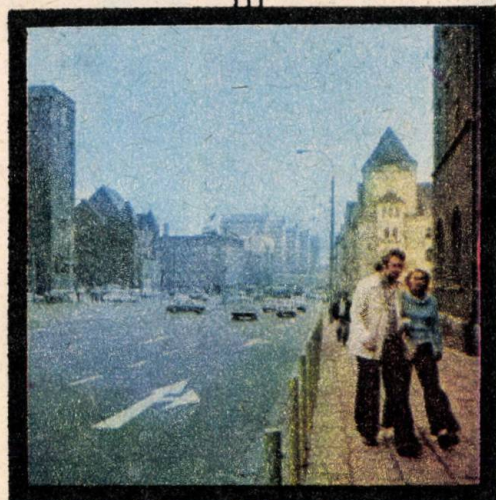


O.N.T. «Carpați» București prin
AGENȚIA DE EXCURSII CU TURIȘTI
ROMÂNI ÎN STRĂINĂTATE și OFICIILE
JUDEȚENE DE TURISM organizează pen-
tru grupuri și turiști individuali în tot timpul
anului excursii variate și atractive pe nu-
meroase itinerare turistice în:

- R.P. Bulgaria la Sofia, Plevna, Tîrnovo și Russe
cu o durată de 1—4 zile;
- R.S. Cehoslovacă la Praga, Bratislava, Brno cu
vizitarea în tranzit a orașului Budapesta cu o durată
de 6—8 zile;
- R.P. Chineză și R.P.D. Coreeană cu vizitarea orașelor
Pekin, Sanghai, Nankin, Kanton, Hanceu, Senian, Phe-
nian, Nam Pho;
- R.D. Germană la Berlin, Potsdam, Dresda, Rostok, Schwe-
rin, Magdeburg, Erfurt, Jena, Meissen, Karl Marx Stadt, cu
vizitarea în tranzit a orașului Budapesta;
- R.P. Polonă la Varșovia și Cracovia cu o durată de 6—9 zile;
- R.P. Ungară cu o durată de 6—7 zile la Budapesta și
Budapesta—Eger;
- U.R.S.S. — 12 tipuri de excursii cu vizitarea orașelor
Moscova, Leningrad, Kiev, Chișinău, Odessa, Cer-
năuți, Lwov, Tbilisi, Erevan, Baku, Vilnius, Riga,
Tallin, Samarkand, Buhara, Așhabad;
- Numeroase excursii combinate R.P.U.-R.S.C.
și R.D.G.-R.P.U.

Informații și înscrieri individuale și prin de-
legații de întreprinderi, instituții sau orga-
nizații obștești etc. la București, Calea
Victoriei nr. 100, telefon 16 44 31 și la
toate oficiile județene de turism
din țară.





publiturism

NARCIS A DESCOPERIT OGLINDA ÎNTREPRINDEREA DE GEAMURI A PERFECȚIONAT-O

În afara oglinzilor în stil venețian sau modern, întreprinderea noastră produce și livrează:

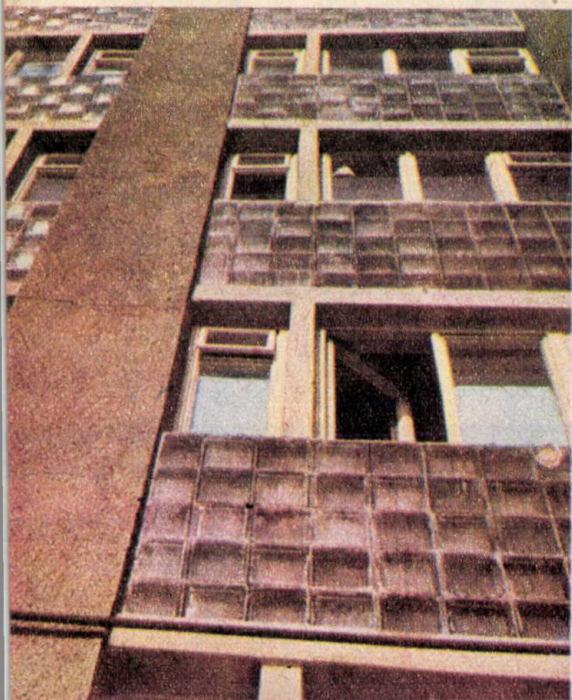
- cărămizi de sticlă pentru construcții speciale
- vitrine de sticlă cu geamul din sticlă șlefuită, a căror montare poate fi efectuată la cerere de echipe de specialiști
- uși rabatabile sau glisante din geam șlefuit de securit
- retrovizoare
- parbriz «Duplex» pentru autoturisme «Dacia» și «Renault 12»
- geamuri din sticlă «Izovit» fono — și termo-izolante
- geamuri securit plane sau curbe

Execuție ireproșabilă!



Trimiteți comenzile Dv. pe adresa:
**ÎNTEPRINDEREA DE GEAMURI
BUZĂU**

Aleea Industriilor nr. 1—3 (jud. Buzău)
Telefon: 1.44.22, 1.44.23, 1.44.24
Telex: 056223





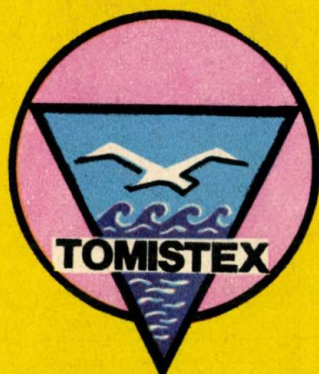
CHEIA SUCCESULUI...
CHEIA VICTORIEI...
ROZA DRUMURILOR BUNE...

Toate într-o singură emblemă:
emblema ÎNTREPRINDERII DE TURISM,
HOTELURI ȘI RESTAURANTE BUCUREȘTI
(str. 13 Decembrie nr. 4).

Filialele de turism și unitățile hoteliere
și de alimentație publică ale I.T.H.R. Buc.

VĂ AȘTEPTĂ!

INTREPRINDEREA INTEGRATA DE LINA



CONSTANȚA

B-dul Aurel Vlaicu Nr. 125
tel. 61540 centrală
60947 serv. desfacere

desface stofe din lână și tip lână pentru costume bărbați, femei; rochii, pardesie, paltoane etc., într-o bogată gamă coloristică și de calitate superioară, prin magazinele sale:

Constanța	Str. Răscoalei nr. 24 B-dul Aurel Vlaicu nr. 125
București	B-dul. Tomis nr. 6 Str. Blănari nr. 12 Str. Nicolae Titulescu nr. 135
Bîrlad	Str. Fagului nr. 32





La închiderea ediției

Trei zile și trei nopți

Scenariul: Alexandru Ivasiuc și Roxana Pană, după romanul «Apa» de Alexandru Ivasiuc. **Regia:** Dinu Tănase. **Imaginea:** Dinu Tănase și Doru Mitran. **Decoruri:** Arh. Aurel Ionescu. **Costume:** Oltea Ionescu. **Montajul:** Rodica Fălcoianu. **Sunetul:** ing. Bujor Suru. **Cu:** Petre Gheorghiu, George Constantin, Ion Caramitru, Amza Pellea, Gheorghe Dinică, Gabriel Oseciuc, Constantin Codrescu, György Kovacs, Irina Petrescu, Maria Cupcea, Forý Etterlé, Paul Lavric, Ovidiu Iuliu Moldovan.

O producție a Casei de filme nr. 1. Director: Ion Bucheru.

Film realizat în Studiourile Centrului de producție cinematografică «București»

Coperta I

Doi mari actori: **Victor Rebengiuc** care va apărea pe ecrane, în 1977, în rolul vovodului **Mihai Viteazul** din **Buzduganul cu trei peceți**. Și **Mariana Mihut**, pe care, din păcate — și ne întrebăm încă o dată și încă o dată de ce? — o vedem atât de rar pe genericele filmului românesc.

Foto:

A. MIHAILOPOL

Coperta IV

Jacqueline Bisset, o actriță de mare prestigiu astăzi în lume. Spectatorii noștri au văzut-o recent în **Noaptea americană**, minunatul film despre cum se face un film, al lui François Truffaut, și în **Orient-Express**. În prezent, vedeta, pentru că a devenit o vedetă, turnează, în America, un film despre **Jacqueline Kennedy-Onassis** în care, evident, **Jacqueline** va fi Jackie.

almanah „Cinema“ 1977

Redactor șef:

Ecaterina

OPROIU

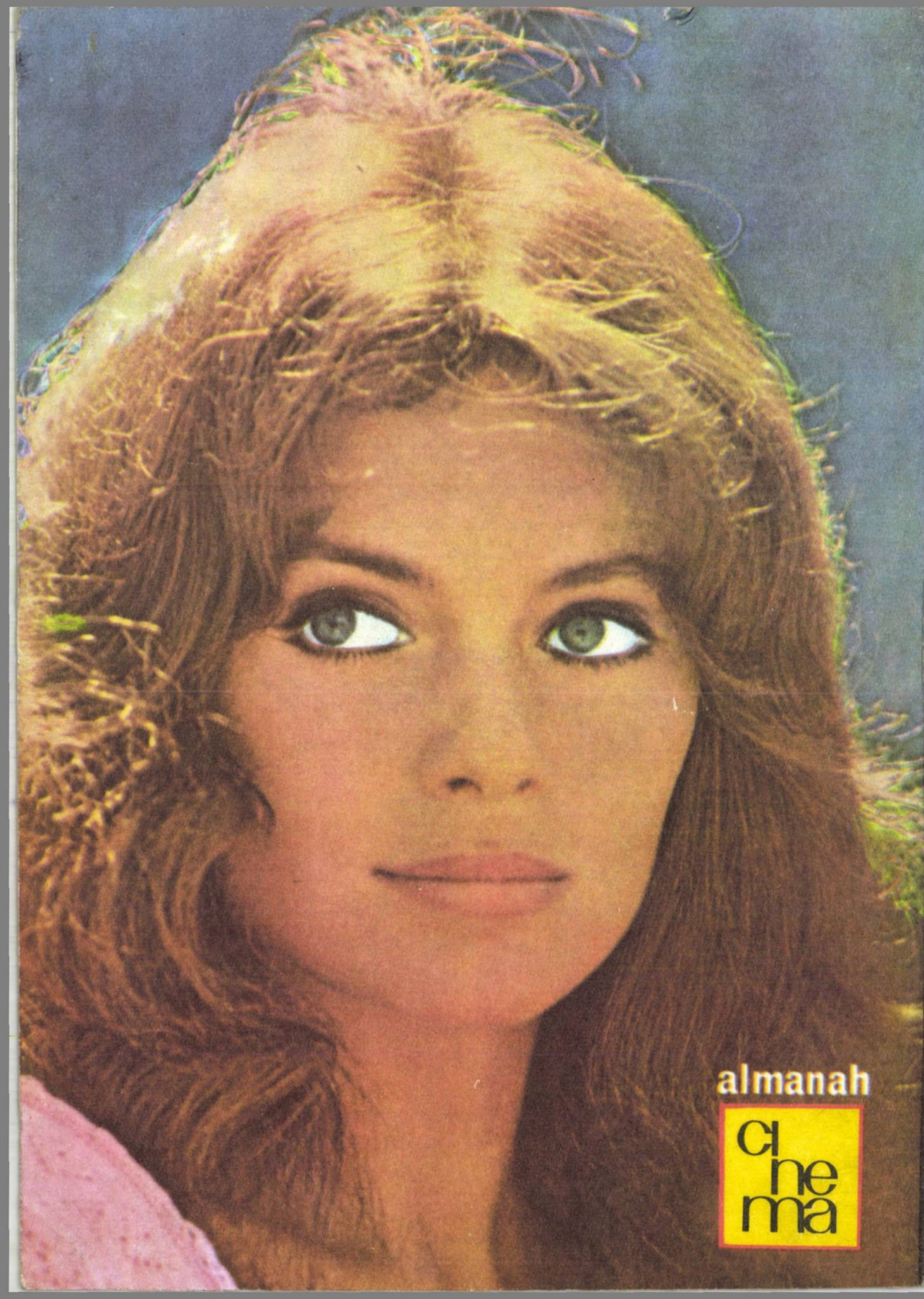
Prezentarea artistică:
Anamaria Smigelschi

Prezentarea grafică:
Arcadie Daneliuc

Tiparul:
Combinatul poligrafic
«Casa Scintei», București

Exemplarul 15 lei

BIBLIOTECA „ASTRA“
SIBIU



almanah „Cinema“ 1977

almanah

